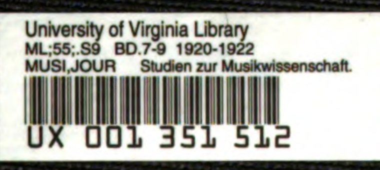
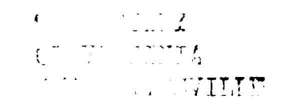




dien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler.

Siebentes Heft.

WIEN 1920.
UNIVERSAL-EDITION A. G.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

Studien zur Musikwissenschaft

Beihefte der

Denkmäler der Tonkunst in Österreich

unter Leitung von

Guido Adler

Siebentes Heft.

WIEN 1920.
UNIVERSAL-EDITION A. G.
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.



Inhaltsverzeichnis.

Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen.

Von Dr. Rudolf Ficker.

I. Die Diskantmesse von Reginald Liebert.

Die im Jahrgange XXVII der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" zur Veröffentlichung gelangende Messe von Reginald Liebert stammt aus jenem Teile des Cod. Trid. 92, welcher der Notation nach zu schließen als bei weitem ältester Bestandteil der Codices überhaupt zu gelten hat.[1]) Unter den dort vertretenen Kompositionen nimmt die Messe auch deshalb eine Sonderstellung ein, weil sie das einzige vollständige Ordinarium bildet. Überdies sind zwischen die Messensätze an entsprechender Stelle die Propriumstücke der *Missa votiva de S. Maria* eingefügt, so daß die Messe Lieberts den bis jetzt bekannten ältesten Fall eines Ordinariums mit vollständigem Proprium darstellt.

Allerdings muß bemerkt werden, daß diese Erscheinung eines geschlossenen Messenordinariums mehr äußerlicher Natur und nur als praktisches Beispiel zu werten ist, wie in jener Zeit einzelne Sätze zu ganzen Messen zusammengestellt wurden. Denn ein Zusammenhang in thematischer Beziehung, wie er in der späteren Messe mit gemeinsamen Cantus firmus in allen Sätzen festzustellen ist, besteht, wie gleich vorweg betont sei, zwischen den Sätzen des Liebertschen Ordinariums keineswegs. Als typisch hat im Gegenteil in den Codices des frühen 15. Jahrhunderts die Anordnung der Messensätze nach Satzgattungen zu gelten, für welche das Old Hall-Ms.[2]) ein treffliches Beispiel bietet, indem es die einzelnen Sätze nicht zu ganzen Ordinarien zusammenfaßt, sondern diese nach Gattungen geordnet verzeichnet, also z. B. alle Kyrie, Gloria usw. nacheinander.[3]) Aus diesen Sammlungen von Messensätzen konnten dann nach Belieben ganze Ordinarien zusammengestellt werden. Eine späte Nachahmung dieser schematischen Anordnung von Messensätzen bietet auch noch Trid. Cod. 90, fol. 64—227 (them. Kat. Nr. 854—957) in der Aneinanderreihung der einzelnen Satzgattungen, obwohl hier den meisten Sätzen bereits ein gemeinsamer Cantus firmus zugrundeliegt, was beim Old Hall-Ms., soweit aus dem them. Kat. zu ersehen ist, nicht der Fall ist. Die Zusammenstellung von ganzen Messen in den Codices hatte erst eine Berechtigung, als man begann, die Sätze des Ordinariums durch Verwendung gemeinsamer Cantus firmi, welche in diesem Falle jedoch nie dem choralen Ordinarium entnommen wurden, zu einer musikalischen Einheit zusammenzufügen. Erst in dieser Gattung von Messen kam die Einheit der Tonart in allen Teilen zum Ausdrucke. Die Cantus firmi der älteren Messensätze entstammen hingegen, soweit sie zu eruieren sind, dem Choralordinarium, so daß ihre Anordnung zu kompletten Messen höchstens in rein liturgischer Beziehung, insofern nämlich die verschiedenen Cantus firmi einem und demselben Choralordinarium angehörten, mög-

[1]) Vgl. D. T. Ö. VII/1; Einleitung S. XIII—XIV.
[2]) Barclay Squire: „Das Old Hall-Ms.", them. Kat. — Sammelbd. II. d. I. M. G.
[3]) Vgl. Peter Wagner: „Geschichte der Messe" I; S. 51.



lich gewesen wäre. Bedenkt man jedoch, daß die Choralmelodie in der mehrstimmigen Bearbeitung durch die Kolorierung so verändert wurde, daß ihre ursprüngliche Gestalt kaum mehr zu erkennen war, so ist leicht zu begreifen, daß man bei der Auswahl der Messenteile auf diese mehr liturgischen Beweggründe verzichtete und bei der Zusammenstellung der Messensätze keine Rücksicht darauf nahm, ob deren Cantus firmi dem gleichen Choralordinarium entlehnt waren oder nicht.

Die Liebertschen Ordinariumsätze gehören ebenfalls dieser älteren Gruppe von Messensätzen an; trotz der äußeren Form einer geschlossenen Messe entstammen die Cantus firmi, wie wir später noch sehen werden, nicht demselben choralen Ordinarium, so daß die Geschlossenheit dieser Messe für diese Zeit einen vereinzelt dastehenden Fall bildet. Hingegen enthalten die Trienter Codices mehrere mehrstimmige Bearbeitungen vollständiger choraler Proprien (z. B.: Them. Kat. 338—342: Off. S. Stefani Protomart.; 287—292: Off. S. Johannis Bapt. usw.).[1]) Der für jedes Fest verschiedene Text dieser Gesänge gestattete eben nicht jene wahllose Verwendung wie die textlich gleichlautenden Ordinariumsätze. Durch die Einschaltung beliebiger Ordinariumsätze wurden diese vollständigen Proprien dann zu ganzen Messen erweitert. Diesen Fall bringt in einzig dastehender Weise die Messe Lieberts zum Ausdruck.

Die mehrstimmigen Kompositionen von Messensätzen[2]) der Trienter Codices lassen sich daher in folgende zwei Gruppen teilen:

1. Messensätze mit verschiedenem Cantus firmus, welcher fast stets dem Choralordinarium entstammt.

2. Messensätze mit gemeinsamem Cantus firmus (geschlossene Messenform). — Als Cantus firmus fand hier ein weltliches oder geistliches Lied Verwendung.

Die Messe Lieberts bietet ein typisches Beispiel der ersten (älteren) Gruppe. Über den Autor ist fast nichts bekannt; archivalische Nachforschungen, in erster Linie an seiner vermutlichen Wirkungsstätte Cambrai, konnten in Anbetracht der Zeitverhältnisse nicht gepflogen werden. Eitner[3]) weiß von ihm nur, daß er in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelebt hat. Außer der vorliegenden Messe enthalten die Trienter Codices nur noch ein vierstimmiges Kyrie (them. Kat. 1438) und die Chanson *„Mourir me voy“*[4]) von seiner Hand; letztere und die Chanson *„Mon coeur s'en va“* steht auch in Ms. 213 Oxford Bodleian.[5]) Houdoy[6]) weist in seinem Verzeichnis über die an der Kathedrale von Cambrai tätigen Singschuldirektoren um 1424 einen Mr. Reginaldus nach, welcher jedenfalls mit Liebert identisch sein dürfte; ein anderer Komponist mit dem Vornamen Reginald oder Raynald ist mir aus dieser Zeit nicht bekannt. Die Vermutung Lederers[7]), Liebert sei ein Engländer gewesen, halte ich für zweifelhaft. Denn da er bereits im ersten Viertel des Jahrhunderts einen bedeutenden Ruf genießen mußte, um in Cambrai, dem musikalischen Zentrum jener Zeit wirken zu können, so hätten seine Kompositionen wohl auch im Old Hall-Ms., dem Kompendium der frühen englischen Komponistenschule, Aufnahme gefunden, wenn er tatsächlich Engländer gewesen wäre. Bei der merkwürdig geringen Anzahl seiner Kompositionen und dem Fehlen jeglicher Notiz über ihn nach dem Jahre 1424 ist wohl der Schluß berechtigt, daß Liebert nicht viel später, also um 1430 vermutlich noch jung an Jahren gestorben ist. Auch die stilkritische Untersuchung der Messe wird dartun, daß die Schaffenszeit ihres Autors vermutlich noch dem ersten Viertel des Jahrhunderts angehört.

[1]) Vgl. die Zusammenstellung in der Einleitung der D. T. Ö. VII/1, S. XXIV.

[2]) Im folgenden sind unter „Messensätzen“ stets die mehrstimmigen Bearbeitungen des choralen Ordinariums verstanden.

[3]) Biogr. bibliogr. Quellenlexikon.

[4]) Veröffentlicht in: D. T. Ö. XI/1, S. 90; Stainer „Dufay and his Contemporaries“ S. 176.

[5]) Vgl.: Stainer „Dufay usw.“ S. 204.

[6]) Jules Houdoy „Histoire de la Cathédrale de Cambrai“, 1880.

[7]) V. Lederer: „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst“, S. 129.

Die Texte der Propriumsätze, welche zum größten Teile der *„Missa votiva a Pentecoste usque ad Adventum“* des Graduale entnommen sind, charakterisieren die Messe als Marienmesse. An Änderungen und Ergänzungen der Propriumtexte gegenüber der heutigen choralen Vorlage sind die nachstehenden anzuführen: Der Psalm *„Eructavit cor meum“* des Introitus *„Salve sancta parens“* ist durch den Psalm *„Sola sine exemplo“* ersetzt. Anstatt des Alleluia *„Post partum virgo“* wurde ein heute nicht mehr gebräuchliches Alleluia *„Ora pro nobis“* verwendet. Die eingeschobene Prosa *„Ave mundi gaudium“* ist sonst nur mehr in einem Ms. des 14. Jahrhunderts der Bibl. Nat. in Paris nachweisbar.[1]) Eine Kollationierung dieser Handschrift, die mit Rücksicht auf die Textergänzung und Konstatierung des Cantus firmus dringend nötig gewesen wäre, war wegen der durch den Krieg bedingten Verhältnisse nicht möglich. Der Tractus *„Dei genitrix“* bildet im Graduale den letzten Vers des Tractus *„Gaude Maria“*.

Introitus, Graduale, Alleluia, Offertorium und Communio der Liebertschen Messe haben am Anfange der Oberstimme die entsprechende chorale Intonation vorangestellt. Die überaus große Wichtigkeit dieser Intonationen gerade in den Kompositionen der Trienter Codices wurde bisher nicht entsprechend gewürdigt. Im them. Kat. der Codices („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, VII/1) sind sie ausgelassen, jedoch überall dort vorauszusetzen, wo die Anfangsworte des Textes, über welche die Intonation gesungen wurde, eingeklammert sind. Ein Blick in den them. Kat. läßt erkennen, daß der überwiegenden Mehrzahl aller geistlichen Motetten und mehrstimmigen Kompositionen des Proprium de Tempore und Commune Sanctorum die chorale Intonation, u. zw. fast durchwegs in der Oberstimme, vorangestellt ist. Hingegen ist diese in den Ordinariumsätzen nur selten anzutreffen.

Die Beziehungen der Kompositionen zur liturgischen Melodie beschränken sich jedoch nicht nur auf die gemeinsame Intonation allein, sondern die betreffende Melodie ist vielmehr auch im weiteren Verlaufe der Oberstimme mehr oder weniger frei und durchlaufend verarbeitet, d. h. sie bildet den Cantus firmus des Satzes. Entgegen der verbreiteten Ansicht, daß hauptsächlich der Tenor Träger des Cantus firmus sei, läßt sich daher für die Kompositionstechnik des frühen Trienter Zeitalters eine fast ausschließliche Verwendung des Cantus firmus in der Oberstimme konstatieren. Die Verwertung des choralen Cantus firmus im Diskant ist jedoch grundverschieden von der alten Tenor-Cantus firmus-Technik. Denn während dieser in letzterer gewöhnlich unverändert, nur in mensurierter Gestalt übernommen wurde, wurde die Choralmelodie bei der Verwendung im Diskante vorerst einer Überarbeitung unterzogen, welche ihre ursprüngliche Gestalt nur mehr schwer erkennen läßt und daher eine Paraphrase der Urmelodie darstellt. Es hat daher in allen diesen Kompositionen jene Kolorierungstechnik allgemein Anwendung gefunden, deren Bedeutung zuerst A. Schering[2]) in umfassenderer Weise erkannt hat, mag man auch im einzelnen und besonders bezüglich der Folgerungen, die Schering aus dieser Technik zieht, anderer Meinung sein.

Bevor wir auf die verschiedenen Arten der Verarbeitung des Cantus firmus in der Messe eingehen, muß eines Umstandes gedacht werden, der die Auffindung der Cantus firmi häufig wesentlich erschwert, nämlich der Verschiedenheiten der liturgischen Melodien in zeitlicher und ritueller Beziehung. In vielen Fällen, in welchen scheinbar zwischen der choralen Melodie und ihrer Verarbeitung im Diskante des mehrstimmigen Satzes keine Übereinstimmung besteht, ist diese Verschiedenheit nur darauf zurückzuführen, daß die heutige Form der Choralmelodie nicht mehr genau jener entspricht, welche dem Kom-

[1]) Vgl. Chevalier „Repertorium hymnologicum“, 1970. : Pros. Minor. (Ms. XIV s. : Paris, B. N., l. 839.)

[2]) Vgl.: „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento“, Sammelbd. XIII d. I. M. G.; „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin“, 1912; „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“, 1914.



ponisten seinerzeit als Vorlage diente. Gewöhnlich sind jedoch diese Unterschiede so geringfügiger Natur, daß sie gegenüber der bewußten Änderung des Cantus firmus durch den Komponisten, wie sie besonders in polyphonen Gloria- und Credosätzen häufig anzutreffen ist, eine untergeordnete Rolle spielen und die melodische Struktur des Cantus firmus selbst in kürzeren Satzgliedern nicht wesentlich zu ändern vermögen. Hingegen ist der Nachweis eines präexistenten Cantus firmus in jenen Sätzen sehr erschwert, in welchen als Cantus firmus eine heute nicht mehr gebräuchliche und auch in alten Handschriften nicht mehr erhaltene Choralmelodie herangezogen wurde. In solchen Fällen wird daher nur eine stilkritische Untersuchung den Nachweis erbringen können, ob die Annahme eines Cantus firmus, und in welcher Stimme diese berechtigt ist.[1])

Der Anhang der Denkmälerpublikation, Jahrg. XXVII/1, Bd. 53, Seite 95, zeigt die Gegenüberstellung von Choralmelodie und Oberstimme jener Sätze der Liebertschen Messe, in welchen der Cantus firmus eruiert werden konnte. Hiebei wurde neben der offiziellen Ausgabe des Graduale und Kyriale der Vaticana auch die phototypische Reproduktion des Graduale der Kathedrale von Rouen aus dem 13. Jahrhundert (Cod. Bigotianus)[2]) herangezogen, welche auch das heute nicht mehr gebräuchliche Alleluia *„Ora pro nobis"* enthält. Für die Oberstimme der Prosa *„Ave mundi gaudium"* war aus den bereits zitierten Gründen (vgl. S. 7) eine Vergleichung mit dem choralen Cantus firmus nicht möglich. Mit Sicherheit ließ sich die Verarbeitung nachstehender Choralmelodien im Messendiskante nachweisen:

Introitus: *„Salve sancta parens":* Grad. Rouen, fol. 216/b; Grad. Vat. (114).
Kyrie: Messe IX (in festis B. Mariae V. 1).
Graduale: *„Benedicta et venerabilis":* Grad. Rouen, fol. 216/b; Grad. Vat. (115).
Alleluia: *„Ora pro nobis":* Grad. Rouen, fol. 219/b.
Tractus: *„Dei genitrix":* Letzter Vers des Tractus: *„Gaude Maria"*, Grad. Vat. (III).
Offertorium: *„Ave Maria":* Grad. Rouen, fol. 6/a und 224/b; Grad. Vat. (16**).
Sanctus: Messe IV (in festis dupl. I).
Agnus: Messe IV (in festis dupl. I).
Communio: *„Beata viscera":* Grad. Rouen, fol. 219/b; Grad. Vat. (117).

Die Oberstimme dieser Teile stellt, abgesehen vom Alleluia, die einfachste Art der kolorierten Verarbeitung einer Choralmelodie dar. Im nachstehenden sollen daher die Hauptmomente dieser Kolorierungstechnik hervorgehoben werden.

Vergleichen wir die Choralmelodie mit ihrer Verarbeitung in der Oberstimme, so fällt vor allem die Identität der periodischen Gliederung, äußerlich durch die Übereinstimmung der Anfang- und Schlußnoten der einzelnen Satzteile erkennbar, auf. Nur verhältnismäßig selten sind zwischen Schlußnote der vorangehenden und Anfangsnote der folgenden Periode eine oder mehrere Noten eingeschoben (Tract.: T. 13—14, 18—19; Offert.: T. 18—20 usw.). Die Melodiebildung innerhalb dieser beiden festen Pole erfolgt meistens durch Belebung der choralen Melodie mit Hilfe von Durchgangsnoten, Umspielung einzelner Töne durch Nebentöne, Einschaltung verschieden ausgedehnter, freier Phrasen; oder es werden chorale Phrasen oder Teile von Phrasen in der Oberstimme

---

1) Der Verfasser wurde bereits im Sommer 1914 mit der Herausgabe der Messe betraut. Unter dem vorgefundenen Materiale befand sich auch eine Tabelle von der Hand Prof. Kollers, welche die Verwendung des Chorals in der Oberstimme der Propriumsätze: Introitus, Graduale, Offertorium und Communio veranschaulichte nebst einem Hinweis Prof. Kollers auf die Art dieser Technik. Das Verdienst Prof. Kollers, diese Technik erstmals erkannt zu haben, sei hiemit ausdrücklich festgestellt. Durch den Krieg erfuhr die Arbeit des Verfassers eine fünfjährige unfreiwillige Unterbrechung. Unterdessen fand diese Cantus firmus-Technik durch Dr. Orel in einer Arbeit, deren Ergebnisse an gleicher Stelle zur Veröffentlichung gelangen, eingehende Behandlung, so daß sich eine neuerliche Untersuchung dieser Diskantkolorierung erübrigte.

2) „Le Graduel de l'église cathédrale de Rouen"; J. Lecerf, Rouen 1907. — Zitiert als „Grad. Rouen".



durch andere, von den ursprünglichen völlig verschiedene Phrasen ersetzt (z. B.: Alleluia: T. 45—52). Der melodische Duktus der Choralmelodie bleibt in seinen Hauptbewegungen auch in der Oberstimme des mehrstimmigen Satzes trotz aller Änderungen noch immer klar erkennbar. Charakteristische Wendungen des Chorals sind besonders am Anfange von Perioden genau oder nur leicht verändert übernommen. An den Hauptzäsuren ist die Choralklausel fast durchwegs durch die Diskantklausel mit der Unterterz (sogenannte Landinosche Sext) ersetzt. Die rhythmische Gestaltung der Choralmelodie im Messendiskante ist vollständig frei.

Von untergeordneteren Eigentümlichkeiten dieser Kolorierungskunst sei noch die Umgruppierung einzelner Töne, welche zwar selten bei Liebert, hingegen bei anderen Komponisten häufig Anwendung findet, hervorgehoben, so z. B., wenn die chorale Phrase e—f—g in der Oberstimme durch e—g—f oder f—e—g oder in ähnlicher Weise ersetzt wird (vgl. Allel.: T. 42—43; Grad.: T. 25).[1]) Die Wiederholung gleicher Töne auf einer und derselben Silbe, welche im Choral eine große Rolle spielt, wird in der Paraphrase gewöhnlich dadurch vermieden, daß entweder andere Töne eingeschaltet oder die sich wiederholenden gleichen Töne ausgelassen werden (vgl. Offert.: T. 2—5, T. 30; Intr.: T. 50—54; Grad.: T. 61).[2])

Da das Wesen dieser Technik aus dem Anhange der Messenausgabe in anschaulicher Weise entnommen werden kann, begnügen wir uns vorläufig mit der vorstehenden Kennzeichnung ihrer Grundelemente. Jedoch mögen nachstehende Bemerkungen gestattet sein: Im Kyrie benützte der Komponist offensichtlich für das 4. und 6. Kyrie eine von der heute gebräuchlichen liturgischen Melodie abweichende Form, welche mir bisher nicht untergekommen ist. Hingegen dürfte die Choralmelodie des Alleluia, welche übrigens im Grad. Rouen gleichlautend auch für die Alleluia *„Hic Martinus pauper“* und *„Posuisti domine“* gebraucht wird, trotz aller Abweichungen in der Bearbeitung dem Komponisten wirklich in jener aus dem Grad. Rouen bekannten Form als Vorbild gedient haben. Ein anderes Alleluia *„Ora pro nobis“* aus Cod. Trid. 88 (them. Kat. 236) läßt in der Oberstimme den Verlauf derselben choralen Melodie von Anfang bis Ende deutlich erkennen. Im Alleluia Lieberts hingegen sind manche Stellen völlig freigestaltet und lassen den Zusammenhang mit dem choralen Cantus firmus kaum mehr verfolgen (vgl.: T. 14—17, 45—52, 70—81). Ursache dieser freien Behandlung des Cantus firmus kann nur das Bedürfnis des Komponisten gewesen sein, die mehrstimmige Bearbeitung noch reicher und länger zu gestalten, als es die Choralmelodie von Haus aus bereits war[3]) Man vergleiche z. B. die Umarbeitung des Cantus firmus zu einem melodisch so ausgedehnten und selbständigen Gebilde, wie es die T. 15—28 des Messendiskants darstellen. Jedoch ist hier trotzdem die melodische Linie des Cantus firmus noch deutlich zu erkennen, ein Umstand, welcher für die T. 45—52 und 70—81 hingegen nicht mehr zutrifft. Denn an diesen Stellen ist das melodische Material bereits grundverschieden und nur Anfang oder Ende von Phrasen zeigen manchesmal eine gegenseitige Abhängigkeit in der Verwendung derselben prägnanten Eingangsmotive (vgl.: T. 72—73) und identischer Finaltöne (vgl.: T. 52, 76).

Manche Teile der Oberstimme des Alleluia zeigen demnach eine gewisse Unabhängigkeit vom Cantus firmus, eine Festellung, welche für die Beurteilung der komp.-technischen Faktur des Gloria und Credo der Messe von Wichtigkeit ist. Schon in den

[1]) In den Notenbeispielen der Beilagen und im Anhang der Denkmäler-Ausgabe wurde diese Umstellung von Tönen durch das Zeichen × kenntlich gemacht.

[2]) Tonwiederholungen über einer Silbe sind in mehrstimmigen Sätzen keineswegs als Kennzeichen instrumentaler Natur aufzufassen. Ihre Anwendung „in rondellis et cantilenis vulgaribus“ wird von Garlandia (Couss. I, S. 116) bekräftigt.

[3]) Auch im Tractus ist die Absicht, das lange Schlußmelisma des Chorals über „nobis“ durch Einschiebung freier Phrasen (T. 22—25) und Dehnung des Cantus firmus in der Messenoberstimme reicher auszugestalten, zu erkennen.



übrigen Sätzen ist das Bestreben des Komponisten zu erkennen, den zugrundeliegenden Cantus firmus derart umzubilden, daß daraus ein völlig neues melodisches Gebilde entstand, aus welchem die Urmelodie nur mehr schwer zu entnehmen war. Von dieser Art der Kompositionstechnik, den Cantus firmus im Gefüge der kolorierten Oberstimme möglichst zu verbergen und unauffällig zu gestalten, zur beinahe völlig freien Bildung von Melodiephrasen ohne deutlich erkennbaren Zusammenhang mit der choralen Vorlage, bedurfte es nur eines Schrittes.

Versucht man die an den besprochenen Messensätzen konstatierte Cantus firmus-Technik auch aus den Oberstimmen des Gloria und Credo abzuleiten, so trotzen diese Sätze anscheinend jeder Möglichkeit der Herausschälung einer choralen Kernmelodie. Die Annahme, der Tenor könnte den Cantus firmus enthalten, erweist sich als ausgeschlossen, da auch in dieser Stimme keine Choralmelodie zu erkennen ist und außerdem sich die Satztechnik dieser Messenteile in nichts von jener der bereits besprochenen, in welchen die Verarbeitung des Cantus firmus stets in der Oberstimme nachgewiesen wurde, unterscheidet. Eine flüchtige Betrachtung der Oberstimme dieser beiden Sätze ergibt, daß nur diese die Hauptstimme, d. h. der *„cantus principalis"* oder die *„pars primaria"* im Sinne Tinctors sein kann. Es besteht daher nur die Möglichkeit, daß die Melodie dieser Oberstimmen entweder frei erfunden ist, oder daß ihr eine Cantus firmus-Technik zugrundeliegt, welche mit jener bisher festgestellten nicht völlig übereinstimmt.

Bevor wir uns mit diesen Möglichkeiten beschäftigen, müssen wir uns mit den Verschiedenheiten der melodischen Struktur der verschiedenen Choralmelodien vertraut machen. Die bisher besprochenen liturgischen Gesänge des Ordinariums (Kyrie, Sanctus und Agnus) und des Propriums boten für den Komponisten in ihrer präzisen Gliederung, den reich bewegten Melismen, mannigfachen Klauseln, charakteristischen Motiven, der stets wechselnden melodischen Linie, kurz in allen jenen Merkmalen, welche sich in dem Choralbegriff des Concentus zusammenfassen lassen, eine ungemein dankbare Grundlage für die Konstruktion von reichgegliederten Oberstimmen mehrstimmiger Messensätze. Manche dieser Züge sind zwar auch noch einzelnen (besonders jüngeren) Gloriaweisen eigentümlich, zum großen Teil unterscheiden sie sich, und noch mehr die choralen Credos ganz wesentlich von den übrigen Meßgesängen durch die Vermeidung melismatischen Beiwerks, die fast durchwegs syllabische Deklamation, Aneinanderreihung von fast stets gleichen, kurzen Rezitationsformeln, immer wiederkehrenden Verwendung gleicher Klauseln und Finales u. dgl. Diese akzentischen Merkmale verliehen diesen Melodien ein monotones Gepräge, das durch die Länge des liturgischen Textes noch verstärkt wurde. Als Cantus firmi von Oberstimmen mehrstimmiger Glorias und Credos waren diese Choralmelodien ohne vorhergehende Umarbeitung nicht zu gebrauchen. Ihre Kolorierung hätte außerdem eine übermäßig lange Dehnung der an und für sich bereits ausgedehnten Choralsätze zur Folge gehabt, welche schon aus liturgischen Gründen nicht angängig war.[1]) Die Verarbeitung dieser Cantus firmi zu Messenoberstimmen mußte demnach nach anderen Gesichtspunkten erfolgen. Um eine übermäßige Ausdehnung des mehrstimmigen Satzes zu vermeiden, durfte daher vor allem in der Bearbeitung das Ausmaß einer Phrase jenes der entsprechenden Phrase des Cantus firmus nicht wesentlich übersteigen. Da hiedurch eine Kolorierung, welche aus der ursprünglichen, melodischen Phrase eine völlig andere, für den Zweck brauchbare hätte machen können, nicht möglich war, so blieb dem Komponisten nur der Ausweg, diese für die Verarbeitung in der Oberstimme unbrauchbaren Teile der Choralmelodie durch andere zu ersetzen oder sie schon in ihrer Urgestalt derart umzubilden, daß von ihrer ursprünglichen Form fast nichts

[1]) Auf diesen Umstand ist wohl auch die oft vorkommende Kürzung des Textes durch Auslassung einzelner Partien oder Aufteilung des Textes auf zwei Stimmen in mehrstimmigen Credos zurückzuführen.



mehr übrig blieb. Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben, aus einer solcherart zustande gekommenen Melodie den zugrunde liegenden Cantus firmus herauszufinden, und es kann in Fällen, in welchen dieses Prinzip konsequent durchgeführt ist, beinahe als aussichtslos gelten, dem Cantus firmus auf die Spur zu kommen. Jedoch stellen die meisten dieser mehrstimmigen Gloria und Credo ein Kompromiß dar, indem sie neben völlig freie Phrasen andere nach der früher erwähnten Art der Cantus firmus-Technik bearbeitete stellen, aus welchen dann der Cantus firmus mit einiger Sicherheit zu eruieren ist.

So glaube ich, aus bestimmten Partien des Liebertschen Gloria den Nachweis erbringen zu können, daß der zugrundeliegende Cantus firmus dem choralen Gloria der Messe XII (in festis semidupl. 1) entstammt (vgl.: Anhang der Denkmälerpublikation). So willkürlich diese Annahme mit Rücksicht auf unsere bisherigen Untersuchungen auf den ersten Blick zu sein scheint, so bietet sie doch zwingende Gründe für ihre Berechtigung. Wir beginnen unsere Untersuchung mit jenem Teile des Gloria, welches infolge seiner melismatischen Gestaltung am ehesten geeignet erschien, unter Wahrung der melodischen Linie in der Oberstimme des Messensatzes Verwendung zu finden, nämlich dem abschließenden *„Amen"*, dessen Verarbeitung in der Tat deutlich zu erkennen ist. Die Choralphrase ist in der Mitte des Melismas durch Einschaltung einer freien Phrase erweitert und der Schluß geändert. Auch der Anfang des Gloria zeigt eine deutlich wahrnehmbare Übereinstimmung mit der Choralmelodie. Hingegen ist diese in den folgenden Invokationen des *„Laudamus te"* usw. nicht mehr zu beobachten, was weiter nicht zu verwundern ist, da diese kurzen, einen Quartumfang nicht übersteigenden Formeln, welche alle dieselbe Finalis *e* haben und eigentlich nur verschiedene Arten ein und derselben Klausel darstellen, sich zur Kolorierung ohne tiefgreifende Änderung nicht eignen konnten. An solchen Stellen mußte daher naturgemäß die freie Erfindung einsetzen. Aber selbst hier ist die Abhängigkeit vom choralen Cantus firmus in manchen Details oft noch zu beobachten, so z. B.: T. 16—21, wo sich die Melodie der Oberstimme über *„Adoramus te — Glorificamus te"* als Kolorierung der choralen Formel des *„Glorificamus te"* erweist. Der Komponist nimmt sich ferner die Freiheit, gewisse Choralphrasen zur Verarbeitung in textlich verschiedenen Teilen der Oberstimme heranzuziehen, wie T. 30—34, wo für das *„Domine deus"* des Messendiskants die Choralmelodie des *„Gratias agimus"* entlehnt ist.

Vom *„Gratias agimus"* ab bis zum zweiten *„Miserere nobis"* werden die choralen Satzperioden der textlichen Faktur entsprechend wieder breiter, doch bildet jede in ihrem letzten Gliedteile wieder eine Klausel auf dieselbe Finalis *e*. Diese eintönigen Schlußklauseln mußte der Komponist irgendwie ändern und er weiß sich dabei auf folgende verschiedene Weise zu helfen: 1. Er verlegt den Schluß einer Periode in der Bearbeitung auf irgend eine Note innerhalb der entsprechenden Choralphrase, woraus einerseits eine textliche Verschiebung gegenüber der choralen Vorlage und außerdem auch ein melodisch neues Gebilde mit ganz anderen melodischen Schwerpunkten resultiert (vgl.: T. 48—49, 59—60, 70—71, 95). 2. Als Finalis wird eine fremde Note eingeschoben, die Schlußbildung demnach vollständig frei (vgl.: T. 66, 70, 98, 103, 107).

Nicht nur die Häufung gleicher Teilfinales veranlaßten den Komponisten zu Freiheiten, sondern auch die Aneinanderreihung identischer melodischer Phrasen im Chorale. So wird z. B. im ersten choralen *„Qui tollis"* die Phrase: g—f—g—a gleich dreimal hintereinander wiederholt. Der Autor weicht daher der ersten Wiederholung dieser Phrase in der Bearbeitung dadurch aus, indem er sie durch eine Kadenzierung nach *c* ersetzt. Auch im zweiten *„Qui tollis"* beugt er durch eine ähnliche Ausweichung der monoton wirkenden Wiederkehr derselben Töne des Chorals vor. Daß ähnlich wie die Finales meistens auch die Initialtöne der Teilperioden durch andere ersetzt werden, braucht wohl nicht eigens betont zu werden. Auch die Tonart der kolorierten Melodie



ist gegenüber dem choralen Cantus firmus völlig geändert, indem die ursprünglich hypophrygische Melodie G-Moll Charakter annimmt. Dabei sei gleich betont, daß diese Änderung nicht durch Transposition der Choralmelodie auf eine andere Stufe, also mit Hilfe der musica ficta erfolgte, sondern indem der tonale Charakter des Cantus firmus durch Verwendung anderer Finales und Alterierung einzelner Töne der neuen Tonart angepaßt wird.

Eine Zusammenfassung dieser Ergebnisse läßt daher die Oberstimme des Gloria nicht nur als eine rhythmisch, sondern auch melodisch und tonal vollständig freie Umbildung der Choralmelodie erscheinen. Sie gehört daher bereits einem fortgeschritteneren Stadium im Entwicklungsprozesse der Emanzipierung von der Diskantkolorierung zur freien Erfindung an.

Noch komplizierter gestaltet sich der Nachweis der Cantus firmi in mehrstimmigen Credosätzen. Denn abgesehen von der bedeutend geringeren Anzahl von choralen Credos, tritt bei diesen das rezitierende Element in der Aneinanderreihung fast identischer Formeln noch viel mehr zutage, wie bei den Glorias, so daß sie als Cantus firmi für Oberstimmen von Messencredos in ihrer Grundform überhaupt nicht zu gebrauchen waren. Da die Anlehnung an den choralen Cantus firmus daher nur oberflächlicher Natur sein konnte, das Hauptgewicht dafür auf die freie Erfindung verlegt werden mußte, so ist der Nachweis eines präexistenten Cantus firmus in Credooberstimmen meistens nur sehr schwer zu erbringen. Außerdem war der Komponist bei der geringen Anzahl choraler Credos von vorneherein dazu genötigt, bei deren Verarbeitung der eigenen Gestaltungskraft reichlicher Raum zu geben, als bei allen übrigen Messenteilen.

Ich glaube jedoch in der aus dem Anhange ersichtlichen Gegenüberstellung choraler Credopartien und Teilen der Oberstimme des Liebertschen Credos den Beweis erbracht zu haben, daß auch hier noch eine erkennbare Abhängigkeit des Diskants von einem zugrundeliegenden Cantus firmus wahrzunehmen ist, so sehr auch manche Teile dieser Annahme zu widerstreben scheinen. Und zwar läßt sich im ersten Teile des mehrstimmigen Credo in manchen Partien der Oberstimme ein Zusammenhang mit dem choralen IV. Credo, im zweiten Teile (vom *„Et in spiritu"*, T. 123 ab) mit dem I. Credo (Ed. Vatic.) feststellen. In dieser Verwendung von zwei verschiedenen Choralmelodien als Grundlage für eine und dieselbe mehrstimmige Komposition drückt sich bereits das Bestreben des Komponisten aus, den Schwierigkeiten, welche die choralen Credomelodien einer Kolorierung boten, zu begegnen. Jene Momente einer abweichenden Verarbeitung des Cantus firmus in der Oberstimme, welche wir bereits oben anläßlich der Besprechung des Gloria hervorgehoben haben, treffen in analoger Weise und verstärktem Ausmaße auch für das Credo zu. Insbesonders ist im zweiten Teile in manchen Perioden nur mehr eine freie thematische Verwertung der Hauptrezitationsformeln des Chorals (e—f—g—g—f—a—g—g, und: a—h—a—a—g—f—g—g[1]), nicht immer hingegen eine durchlaufende Verarbeitung des choralen Cantus firmus zu beobachten. So stellt z. B. der Schluß des Credo (T. 190—196) eine Verbindung der drei Anfangsnoten der ebenerwähnten Phrasen mit dem choralen Schlußalleluia, welches hier allerdings ausnahmsweise in vereinfachter Form erscheint, dar.

Die Kompositionstechnik der Credo- und meisten Gloriasätze ist daher von jener der übrigen Sätze sowie überhaupt der anderen mehrstimmigen Kompositionen geistlicher Gesänge wesentlich verschieden. Dieses Prinzip der teilweise freien Erfindung[2])

[1]) Diese gliedern sich wiederum in die stets gleichbleibenden Anfangswendungen: *e—f—g—g*, bezw. *a—b—a—a* und eine angehängte, meist verschiedene Kadenz.

[2]) Ein vermutlich der englischen Schule angehörendes Credo aus Cod. Trid. 92, them. Kat. 1427 hat z. B. am Anfange genau die Intonationsformel des choralen I. Credo, der ganze Verlauf des mehrstimmigen Satzes ist jedoch vollständig frei und zeigt keine deutlich erkennbare Anlehnung mehr an die Choralmelodie.



an Stelle der durchlaufenden Verarbeitung eines Cantus firmus fand in der englischen Schule nicht nur bei den Gloria und Credo, sondern auch in der Motettenkomposition Eingang. Daher wird auch der Aufbau vieler Oberstimmen von Motetten Dunstables, soferne sie nur mehr einen losen Zusammenhang mit der Choralmelodie aufweisen, erst verständlich, wenn man ihren Zusammenhang mit der freien Cantus firmus-Technik dieser Messensätze erfaßt hat. Die Motettenkunst der älteren niederländisch-französischen Schule hält hingegen an der strengen Durchkolorierung des Cantus firmus in der Oberstimme fest.

Wie wir aus der Wahl der Propriumsätze gesehen haben, hat die Messe den Charakter einer Marienmesse; es wäre daher zu erwarten gewesen, daß der Autor die Cantus firmi der Ordinariumsätze ebenfalls einem Marienordinarium entnommen hat, was jedoch (mit Ausnahme des Kyrie) nicht der Fall ist. Auch daraus ist zu entnehmen, daß die Zusammenstellung von Messensätzen zu ganzen Ordinarien dem freien Ermessen anheimgestellt war, so daß lediglich die Wahl eines bestimmten Propriums dazu berechtigte, gelegentlich von einer Messe zu Ehren Marias oder irgend eines Heiligen zu sprechen. Ein musikalischer Zusammenhang durch Verwendung gemeinsamer Themen oder Cantus firmi bestand zwischen den einzelnen Sätzen dieser Diskantmessen niemals.

Die Art der Entstehung der Oberstimme läßt es als unzweifelhaft erscheinen, daß diese nicht nur die Hauptstimme, sondern auch im Verhältnisse zu den übrigen Stimmen den Cantus prius factus, also die von allem Anfange an fertige Stimme darstellt. Von dieser unterscheiden sich nun die beiden Unterstimmen derart, daß auf den ersten Blick zu erkennen ist, daß ihre Entstehung nach ganz anderen kompositionstechnischen Prinzipien erfolgte. Die Oberstimme ist zwar bedeutend lebhafter gehalten, zeichnet sich aber trotzdem vor den Unterstimmen durch eine ruhige melodische Linie aus, die Sekund- oder Terzfortschreitungen bevorzugt, über sehr seltene Quintsprünge jedoch überhaupt nicht hinausgeht. Ihr gegenüber überbieten sich die Unterstimmen oft in unsanglichen Fortschreitungen und Sprüngen bis zur Oktave. Die Bildung gleicher Teilschlüsse mit dem Diskant und Vermeidung jeder Spur von imitatorischen Gebilden in den Unterstimmen läßt erkennen, daß die Mehrstimmigkeit dieser Sätze im Grunde homophoner Natur ist und erst durch nachträgliche Überarbeitung der Unterstimmen polyphonen Charakter annahm.[1]) Der Komponist harmonisierte zuerst den Cantus prius factus nach den Regeln des Fauxbourdon.[2]) Dieses primäre Stadium ist in den fauxbourdonmäßigen Teilen des Sanctus und im Agnus rein erhalten. Für gewöhnlich wurden jedoch die Unterstimmen einer Bearbeitung unterzogen, welche ihnen erst ein polyphones Aussehen verlieh. Die im Grunde harmonische Faktur dieser Kompositionstechnik macht sich auch noch in den zahlreichen Oktaven- und Quintenparallelen, welche sich bei der polyphonen Ausgestaltung der Unterstimmen ergeben, bemerkbar (vgl.: Intr.: T. 42; Kyrie: T. 6; Gloria: T. 64, 75, 92, 105; Grad.: T. 28—29, 74, 76; Allel.: T. 20, 30, 31, 93; Tract.: T. 30, 32—33; Credo: T. 30, 75, 141—142, 176, 181; Sanct: T. 25, 66—67; Comm.: T. 4, 5). Ein besonderer Satzkünstler scheint daher Liebert nicht gewesen zu sein. So sehr diese Parallelen, die wiederholt vorkommende Verdopplung des Leittons und andere satztechnische Freiheiten und Härten dem polyphon geschulten Ohre unerträglich erscheinen mögen, so wurden diese doch als charakteristische Merkmale der Satztechnik in der Übertragung nicht emendiert.

Kaum eine andere Komposition der Trienter Codices enthält so viele merkwürdige Versetzungszeichen wie die Messe Lieberts. Ob diese in ihrer Gesamtheit auf den Komponisten selbst zurückzuführen sind oder nur eine Auffassung darstellen, wie sie später

[1]) Guido Adler hat für diese Art von Stimmen die treffende Bezeichnung „polyphonierend" geprägt (vgl. „Stil in der Musik", S. 246).

[2]) Vgl. hierüber die grundlegende Arbeit von Guido Adler: „Studie zur Geschichte der Harmonie."



vielleicht gelegentlich einer Aufführung der Messe zustandegekommen sein mag, ist gegenüber der Tatsache belanglos, daß in diesen mehrstimmigen Kompositionen, welche im Grunde nichts anderes darstellen als die Harmonisierung einer zuerst fertigen Oberstimme, bereits die Grundzüge einer modernen Harmonik zu erkennen sind.

Im äußeren Notenbilde der Messe fällt vor allem die überaus häufige Verwendung übermäßiger und verminderter melodischer Intervalle auf, z. B.:

fis—b: Kyrie: T. 35, 48, 51, 72; Gloria: T. 10; Allel.: T. 41; Prosa: T. 5—6; Credo: T. 18; Offert.: T. 6; Sanct.: T. 36—37, 54—55.
f—h: Intr.: T. 6; Kyrie: T. 21.
f—cis: Intr.: T. 14, 23.
cis—g: Intr.: T. 14, 33.

Dazu kommen noch die zahllosen Fälle, in welchen zwar das Akzidens nicht ausgeschrieben ist, die Verwendung alterierter Intervalle jedoch mit Rücksicht auf analoge Stellen als sicher anzunehmen ist.

Die verminderte Quarte fis—b tritt fast stets nur im Diskante auf und kennzeichnet hier den G-Moll-Charakter des betreffenden Satzgliedes.[1]) Wichtiger als diese alterierten Fortschreitungen ist jedoch die ebenso häufig vorkommende Verwendung verminderter und übermäßiger Intervalle im Akkordgefüge, welche am deutlichsten in den Schlußklauseln zutage tritt. Der fauxbourdonmäßige Charakter prägt sich auch in den Schlüssen aus, u. zw. in der Fortschreitung der Stimmen in Terzen und Sexten und am Schlusse deren Auflösung in die Quinte und Oktave. Z. B.:

d' — *cis'* — (*h*) | *d'*
a — *g* — — | *a*
f — *e* — — | *d*

Da nach den Vorschriften des Fauxbourdon der vorletzte Akkord ein Sextakkord sein mußte, so konnte im dreistimmigen Satze hiefür nur der Sextakkord der VII. Stufe an Stelle der normalen Dominantharmonie in Betracht kommen. Es ist wohl nicht ausgeschlossen, daß die Einführung der Unterterz (sogenannte Landinosche Sext) hauptsächlich darauf zurückzuführen ist, dieser übermäßigen Quarte den Charakter einer Durchgangsharmonie aufzudrücken, und hiedurch ihre dissonierende Wirkung abzuschwächen. Auf besonders merkwürdige Weise begegneten jedoch bereits die Komponisten der Ars nova dem Triton dieses Akkords, indem sie auch die Terz erhöhten und so auch für die Quinte des Finalakkords ein Subsemitonium schufen. Die tonale Ungeheuerlichkeit dieses Verfahrens, welches im vorherzitierten Beispiele dem abschließenden D-Akkord eine Cis-Moll-Harmonie voranstellen würde, mag als Beispiel für die tonale Freiheit dieser Zeit, welche nur aus der akzidentellen Bedeutung dieser und der meisten übrigen Alterationen zu erklären ist, dienen. Diesen harmonisch sehr aparten Effekt läßt sich auch Liebert nicht entgehen und verwendet ihn manchesmal bei Hauptschlüssen (vgl.: Kyrie: T. 80, 90; Allel.: T. 26; Tract.: T. 34). Im allgemeinen ist jedoch dieses Subsemitonium der Finalisquinte in der Messe, wie überhaupt bereits in den frühen Trienter Kompositionen nur mehr selten anzutreffen. Seine Verwendung dürfte je nach örtlichem Usus verschieden gewesen sein und daher mehr eine Manier darstellen.[2]) Die Erkenntnis von der harmonisch vollkommen befriedigenden Wirkung

[1]) Lederer (a. a. O.: S. 321, ff.) hält diese Chromatismen für eine Eigentümlichkeit der englischen Schule, welcher er daher auch die Begründung einer modernen Harmonielehre zuschreibt. Diese harmonischen Freiheiten sind jedoch bereits in der ars nova und z. B. bei Binchois in ausgedehnterem Grade wie bei jedem der gleichzeitigen englischen Komponisten anzutreffen.

[2]) Allerdings kommt es noch in den Tabulaturen des Buxheimer Orgelbuches vor. — Vgl.: A. Schering „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", Orgelbearbeitung von „O rosa bella". — S. 163 ff.



dieses Sextakkords der VII. Stufe scheint um die Wende des 14. Jahrhunderts zum Durchbruch gekommen sein. Je mehr später die Fauxbourdontechnik wieder in den Hintergrund trat — was sich äußerlich bereits in dem Übergang von der dreistimmigen Setzweise zur realen Vierstimmigkeit ausdrückt — desto mehr können wir die Verwendung jener Schlußbildung beobachten, welche für uns in harmonischer Beziehung deren einfachste und natürlichste Form darstellt, nämlich die Dominantkadenz V—I. Alterierte Akkorde dieser Art sind in der Messe nicht nur bei den Teilkadenzen, sondern auch innerhalb von Satzgliedern verwendet (z. B.: Intr.: T. 6, 14 23; Grad.: T. 70; Allel.: T. 41; Tract.: T. 11; Offert.: T. 6), woraus auch auf deren analoge Verwendung in Fällen geschlossen werden kann, in welchen das entsprechende Versetzungszeichen im Ms. fehlte. Das stark kadenzierende Gepräge, welches der Satz hiedurch erhielt, ist im Wesen dieser Kompositionstechnik begründet.

Ein Gegenstück zur Verwendung des Subsemitoniums bei der Quinte bildet die gelegentliche Anwendung des Unterterzschrittes zur Finalquinte der Mittelstimme (vgl.: Gloria: T. 85—86, 106—107, 20), z. B.:

d'' — *cis'* — *h* | *d''*
g — — — *f* | *a*
e — — — — | *d*

Die Tonart ist, wie bereits früher erwähnt wurde, in den einzelnen Messensätzen verschieden. Unsere Aufgabe ist es daher, die Veränderungen klarzulegen, welchen der chorale Cantus firmus in tonaler Hinsicht in der Bearbeitung im Messendiskante unterworfen war. Nachdem jedoch die harmonischen Funktionen der Oberstimme wesentlich mitbestimmt wurden von der tonalen Gestaltung der Unterstimmen, so können wir uns bei dieser Untersuchung nicht auf den Diskant allein beschränken, sondern müssen bei einem Vergleiche die Harmonik des ganzen mehrstimmigen Satzes heranziehen. Nach welchen Gesichtspunkten daher ein Komponist des frühen 15. Jahrhunderts eine gegebene Oberstimme harmonisierte, soll in der folgenden Untersuchung der harmonischen Struktur der einzelnen Sätze auseinandergesetzt werden. Vorerst sei nochmals in Erinnerung gebracht, daß die Finales der Teilkadenzen des Chorals und seiner kolorierten Bearbeitung in der Oberstimme der Messe (mit Ausnahme des Gloria und Credo) in der Regel übereinstimmen. Im Fauxbourdonsatze stellen diese Finaltöne des Diskants fast durchwegs die Oktave des betreffenden Quint-Oktavabschlußakkords dar. Die harmonischen Schwerpunkte des mehrstimmigen Satzes bilden daher zumeist jene Dreiklänge, welche auf der jeweiligen Teilfinalis der Choralmelodie (als Grundton) aufgebaut sind.

Die gelegentliche Vorzeichnung eines oder zweier ♭ am Anfange beschränkt sich auf die Unterstimmen allein und ist in der Oberstimme nie anzutreffen; dieser Usus ist wohl nur darauf zurückzuführen, daß hiedurch äußerlich ein Zusammenhang des Diskants mit dem Choral auch in tonaler Beziehung zum Ausdrucke gebracht, bezw. vorgetäuscht werden sollte. Dieses Fehlen der ♭-Vorzeichnung im Diskante läßt daher für das 15. Jahrhundert in den meisten Fällen auf die Verarbeitung eines choralen Cantus firmus in dieser Stimme schließen.

Introitus: Choral: hypodorisch. — Hauptzielpunkte der choralen Melodie bilden die Finalis *d* und Dominante *f*. In der mehrstimmigen Bearbeitung ergibt sich daher in harmonischer Beziehung ein Wechsel zwischen der D-Moll- und F-Dur-Sphäre (Tonika und Parallele), welcher dem ganzen Satze ein zwischen Dur und Moll schwankendes Gepräge verleiht.

Kyrie: Choral: dorisch. — Im mehrstimmigen Kyrie dominiert der D-Moll-Charakter, welcher durch die häufige Verwendung der Unterdominante noch besonders hervorgehoben wird. Das *es* T. 88 ist ein tonus falsus, welcher nicht der Scheu vor



dem Triton *b—e*, sondern lediglich dem Bedürfnis des Komponisten nach einem besonderen Effekt vor Abschluß des Satzes entsprang.

Graduale: Choral: hypophrygisch. — Die Unterstimmen haben ein ♭ vorgezeichnet, der Tenor vom zweiten Teil ab noch ein zweites ♭. Diese Vorzeichnung eines ♭ ist wohl nur auf die häufige Verwendung des ♭-molle im choralen Cantus firmus zurückzuführen; hingegen wäre man versucht, in dem zweiten ♭ des Tenors eine plötzliche Änderung der Tonart zu vermuten. In Wirklichkeit war es jedoch hier dem Komponisten nur darum zu tun, durch wiederholte phrygische Schlüsse (vgl.: T. 55—56, 58—59, 79—80, 92—94) Abwechslung zu bringen. Der Einfachheit halber schrieb er daher das hiefür erforderliche *es* mit Hilfe eines zweiten ♭ am Anfange vor. Die gegenseitige Wechselwirkung der einzelnen Stimmen rechtfertigt wohl auch die Anwendung von *es* in den beiden Oberstimmen T. 57—58. Daß diese *es* rein akzidenteller Natur sind und nur in sehr entferntem Zusammenhange mit der zugrundeliegenden Tonart stehen, braucht wohl nicht eigens betont werden. In harmonischer Beziehung verläuft der Satz in D-Moll mit besonderer Betonung der Subdominante G-Moll und gelegentlich der Parallele F-Dur. Auffallend und ebenfalls wohl nur einem Effektbedürfnis entsprungen ist der unvermutete Wechsel des Tongeschlechts, wie im T. 22—26; hier steht im Tenor ausdrücklich *h*, wodurch anstatt der erwarteten G-Moll-, eine G-Dur-Harmonie, welche jedenfalls für die ganze Teilperiode zu gelten hat, inauguriert wird, obwohl der chorale Cantus firmus gerade an dieser Stelle das ♭ vor dem *h* vorschreibt. In derselben Weise wird durch das ♯ vor dem *f* des Kontra T. 29 statt der erwarteten D-Moll-, eine D-Dur-Harmonie herbeigeführt, welche ebenso aus dem tonalen Rahmen des Satzes fällt.

Alleluia: Choral: dorisch. — Die Unterstimmen haben je ein ♭ vorgezeichnet, so daß der dorische Cantus firmus in der Bearbeitung D-Moll-Charakter erhält. Dementsprechend bewegt sich auch der mehrstimmige Satz zumeist in D-Moll und der Parallele F-Dur. Nur die Stelle *„de qua Christus etc.“* (T. 54—65) stellt wieder eine harmonische Extratour des Komponisten durch die Alteration des choralen *g* (T. 55, bezw. analog T. 57) dar, wodurch eine völlig fremde E-Dur-Harmonie zum Vorschein kommt. Daß diese rein akzidentelle Veränderung keinen Einfluß auf die Tonart des Satzes nehmen konnte, ergibt sich mit Deutlichkeit aus einem Vergleiche mit der choralen Vorlage. Ebenso stellt die anschließende Erhöhung des *f* und *g* (T. 60) nur eine ähnliche chromatische Ausweichung dar. Wieweit hievon auch die anderen Stimmen jeweils berührt werden, ist natürlich Auffassungssache; bei der vorliegenden Übertragung wurde daher in diesen und ähnlichen Fällen von der Voraussetzung ausgegangen, daß sich derartige tonale Abweichungen nicht nur auf wenige Noten, sondern stets auf eine geschlossene Teilperiode beziehen.

Tractus: Choral: hypodorisch. — Nur der Tenor hat ein ♭ als Generalvorzeichnung. Tonale Zielpunkte sind wieder D-Moll und F-Dur, wie in den anderen Sätzen mit dorischem Cantus firmus. Es kann daher nur das *h* des E-Akkords unter der Fermate T. 18 die Ursache sein, warum das ♭ nicht auch im Kontra vom Anfange an vorgezeichnet ist. Dafür steht hingegen gleich im nächsten Takte ♭ zu Beginn, u. zw. von hier ab wohl in der Bedeutung einer Generalvorzeichnung. Im Kontra T. 18—19 ergibt sich übrigens ein chromatischer Halbtonschritt.

Offertorium: Choral: hypomixolydisch. — Ein ♭ vom Anfange an vorgezeichnet hat nur der Kontra; im Tenor beginnt diese Vorzeichnung erst mit der zweiten Zeile des Ms. (T. 14), ist also entweder vom Autor mit Absicht am Anfange vermieden oder auf ein Versehen des Schreibers zurückzuführen; die letztere Annahme erscheint

jedoch mit Rücksicht auf das T. 7 ausgeschriebene ♭ unwahrscheinlich. Ich vermute daher, daß diese Auslassung des ♭ am Anfange des Tenors einen tieferen Grund hatte. Durch die ♭-Vorzeichnung erhielt nämlich die mixolydische Melodie anstatt Dur-, reinen Mollcharakter. Es ist daher anzunehmen, daß dieses ♭ absichtlich ausgelassen wurde, um wenigstens am Anfange des Satzes einen gewissen Zusammenhang mit der Urtonart des Cantus firmus vorzutäuschen (vgl.: T. 1—5 und 9—13). Mit T. 14 findet dann der Übergang in die G-Moll-Sphäre statt. Dieser Wechsel von Moll und Dur macht sich übrigens auch im weiteren Verlaufe des Satzes noch manchesmal bemerkbar.

S a n c t u s: Choral: hypomixolydisch. — Der Tonart des choralen Cantus firmus entsprechend bewegt sich der mehrstimmige Satz meistens in G-Dur. Nur in den T. 36—39, 54—57, 95—98 ist eine Ausweichung nach G-Moll zu beobachten. Auf diesen Geschlechtswechsel ist daher wohl auch die plötzliche Vorzeichnung eines ♭ im Kontra T. 54—98 zurückzuführen, welches allerdings auch für die T. 59—92, welche ausgesprochenes Durgepräge aufweisen, beibehalten ist. Mit. T. 99 verschwindet dieses ♭ im Ms. wieder, obwohl die T. 102—105, welche den T. 54—57 nachgebildet sind, auch eine Molldeutung rechtfertigen würden.

A g n u s: Choral: hypomixolydisch. — Im Liebertschen Messensatze ist der chorale Cantus firmus um einen Ganzton nach oben transponiert, die ♭ des Chorals entfallen. Der Satz hat vorwiegend G-Dur-Charakter; die wiederholten Schlüsse auf der Obermediante sind auf die starke Betonung des *h* (= *a* der Originallage) in der Choralmelodie, welche im Fauxbourdonsatze einen H-Akkord zeitigen mußte, zurückzuführen. Die Anwendung des tonal eher verständlichen dorischen Molldreiklangs auf *e* (= *d* der Originallage) wurde hier durch die Fauxbourdontechnik des Satzes verhindert. Durch das ♭ im Kontra T. 34 wird der Durcharakter des Satzes vorübergehend getrübt; dieses ♭ dürfte sich jedoch hier nur auf diesen einen Takt beziehen und rein akzidentelle Bedeutung haben.

C o m m u n i o: Choral: dorisch. — Die Generalvorzeichnung eines ♭ im Tenor erscheint im Ms. erst in der zweiten Zeile (T. 14); hievon abgesehen bietet der Satz auch durch die gelegentliche Alteration des choralen *f* (T. 9 und 27) ein in tonaler Hinsicht sehr schwankendes Bild. Es stehen Dur- und Mollharmonien auf *G* und *D* fast nebeneinander. Ebenso deplaciert wirkt der F-Dur-Dreiklang am Beginne des Satzes. Nach den Vorschriften des Fauxbourdon bot sich dem Komponisten auch hier keine Möglichkeit, den choralen Anfangston *f* in der Oberstimme des Messensatzes anders denn als Oktave eines F-Dur-Klanges, anstatt als Terz eines tonal befriedigenden D-Moll-Akkords aufzufassen.

Es obliegt uns jetzt noch, die harmonische Struktur jener Sätze kurz zu erörtern, von welchen uns entweder der chorale Cantus firmus nicht bekannt ist, oder bei welchen, wie beim Gloria und Credo die Abweichungen der Bearbeitung im mehrstimmigen Satze zum zugrunde liegenden Cantus firmus derart tiefgreifende sind, daß es sehr schwer ist, einen tonalen Zusammenhang zwischen Choralmelodie und Messendiskant als bestehend anzunehmen.

G l o r i a: Choral: hypophrygisch. — Beide Unterstimmen haben die Generalvorzeichnung eines ♭. Ebenso frei wie die Verarbeitung des choralen Cantus firmus in der Oberstimme (vgl. S. 11) ist auch die Tonalität des mehrstimmigen Satzes gegenüber der Choralmelodie. Schlüsse auf der Finalis *e* des Chorals kommen bei Liebert überhaupt nicht vor; er basiert den ganzen Satz hauptsächlich auf reinem G-Moll, unter Verwendung naheliegender Harmonien wie D-Moll, A-Moll, F-Dur. Das *es* T. 74 läßt die Verwendung dieses Tones auch an anderer Stelle gerechtfertigt erscheinen.



Credo: Choral: dorisch (IV. Credo); hypophrygisch (I. Credo). — ♭-Vorzeichnung im Kontra und Tenor. Der Satz bewegt sich wie das Gloria in G-Moll und hat infolge der Einschaltung langer, freigestalteter Partien und Verwendung anderer Finales bei den Klauseln keinen tonalen Zusammenhang mehr mit den choralen Credomelodien. In der Wahl der Harmonien drückt sich ähnlich wie beim Gloria die Bevorzugung der Ober- und Subdominante, sowie des Dreiklangs der II. Stufe aus. Unsicher und schwankend ist in diesen Akkorden die Darstellung der Terz, welche bald als kleine, bald als große erscheint, und daher eine fortwährend wechselnde Anwendung von Moll- und Durklängen derselben Stufe zur Folge hat. Der Fis-Moll-Akkord T. 80 ist natürlich rein akzidenteller Natur und stellt nur eine nachträgliche Alteration des tonal vollkommen verständlichen F-Dur-Dreiklangs (Parallele der Molldominante) dar. Abgesehen von diesen chromatischen Erscheinungen zeichnen sich Gloria und Credo durch ihre einheitliche tonale Haltung vor den übrigen Sätzen der Messe merklich aus, ein Umstand, welcher zum großen Teil auf ihre Unabhängigkeit vom choralen Cantus firmus zurückzuführen ist.

Die unbekannte Choralmelodie der Prosa dürfte vermutlich dorisch sein, da der mehrstimmige Satz reines D-Moll-Gepräge aufweist. Sämtliche Strophen beginnen und schließen in dieser Tonart, mit Ausnahme der vorletzten Doppelstrophe, welche am Anfange die Parallele verwendet und mit einem zum Schlußteile überleitenden Halbschlusse auf der Dominante endet.

Die Zusammenfassung dieser Ergebnisse läßt demnach die Tonalität der Messenteile von folgenden Faktoren abhängig erscheinen:

1. Von der Tonart des der Oberstimme zugrundeliegenden Cantus firmus.,
2. der tonalen Haltung der Unterstimmen,
3. der Verwendung chromatischer Elemente in allen Stimmen und
4. von der Fauxbourdontechnik.

Am meisten ist der Zusammenhang mit der Tonart des Cantus firmus noch in jenen Sätzen zu beobachten, in welchen der Cantus firmus mit Beibehaltung der melodischen Schwerpunkte (Finalis, Dominante) möglichst konserviert blieb. Diese Voraussetzung trifft vor allem für alle reinen Fauxbourdonsätze wie für das Agnus und Sanctus-Sabaoth zu. Die häufigen Alterationen einzelner Töne der Choralmelodie in der kolorierten Verarbeitung haben als toni falsi nur akzidentelle Bedeutung (vgl.: Intr.: T. 1; Kyrie: T. 35; Allel.: T. 55, 60, 41; Grad.: T. 70; Tract.: T. 11; Offert.: T. 6, 11, 27; Sanct.: T. 36, 54, 95). Die Vorzeichnung eines ♭ in den Unterstimmen bewirkt häufig eine Änderung der ursprünglichen Tonalität der Choralmelodie, außer letztere benützt schon von Haus aus öfter ♭, wie es besonders in dorischen Melodien häufig der Fall ist. Von einer durchlaufenden, strengen Einhaltung der Tonart ist in den meisten Sätzen nichts zu bemerken. Deshalb soll auch durch die ♭-Vorzeichnung nur zum Ausdrucke gebracht werden, ob der Satz, bezw. bestimmte Satzteile dem genus molle oder durum angehören, nicht jedoch, daß es sich um einen transponierten Satz handelt. Diese Annahme wird auch dadurch bekräftigt, daß die wirkliche Tonlage des choralen und kolorierten Cantus firmus mit Ausnahme des Agnus[1]) immer dieselbe ist. Auch die Vorzeichnung eines zweiten ♭ im zweiten Teile des Graduale (Tenor) ist, wie bereits erwähnt, nur äußerlicher Natur, welche nichts mit einem Tonartwechsel zu schaffen hat. Die wechselnde Verwendung von Dur- und Mollklängen derselben Stufe und von leiterfremden Tönen drückt ebenfalls das Unsichere und Schwankende der damaligen Kompositionsweise in tonaler Hinsicht aus. Diese chromatischen Elemente, die manche Ähnlichkeit mit der chromatischen Bewegung des 16. Jahrhunderts haben, sind rein akziden-

[1]) Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß dieses chorale Agnus an manchen Orten auf *G* anstatt auf *F* gesungen wurde.



teller Natur, stehen mit der ursprünglichen Tonart des Satzes in keiner Verbindung, sondern sind meistens auf das Bedürfnis des Komponisten nach harmonischer Belebung des Satzes zurückzuführen; sie stellen die typischen Erscheinungsformen der musica falsa um die Wende des 14. Jahrhunderts dar.[1]) Es ist daher verfehlt, aus dem vereinzelten Vorkommen alterierter Töne in den Kompositionen dieser Zeit den Schluß ableiten zu wollen, der betreffende Satz sei transponiert aufzufassen.

Die vielzitierte Stelle bei Joh. de Grocheo[2]): *„Cantus autem iste (sc. civilis, vulgaris) per toni regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem"* drückt diese Unsicherheit der tonalen Verhältnisse restlos aus. Wenn es sich im vorliegenden Falle auch um eine Messe und keinen cantus civilis handelt, so wäre demgegenüber zu bemerken, daß diese Messentechnik sicher von der Kompositionstechnik der Chansons um 1400 beeinflußt ist. Die Melodien mancher Sätze der Liebertschen Messe haben, wenn man von ihrem durch den Text bedingten formalen Aufbau absieht, ein so entschieden chansonartiges Gepräge, daß man sie mit irgend einem weltlichen Text versehen unbedenklich mit einer gleichzeitigen Chanson vergleichen kann.

Wieviel dieser harmonischen Freizügigkeit auf das Konto der Komponisten selbst zu setzen ist, ist allerdings eine andere Frage. Denn das Wesen dieser „zufälligen" alterierten Töne läßt die Vermutung berechtigt erscheinen, daß sie in der Hauptsache mehr ein unentbehrliches Requisit der reproduzierenden Künstler bildeten, das je nach Ort und Brauch verschiedene Anwendung fand. Jede der bekannten Singschulen dürfte wohl auch in dieser Hinsicht ihre besonderen Eigentümlichkeiten gehabt haben, so daß wahrscheinlich eine Komposition in Cambrai ganz anders geklungen haben mag wie z. B. in Rom. Es wird dieses wohl auch einer der Hauptgründe gewesen sein, warum die Komponisten von vorneherein auf die Ausschreibung der Akzidentien verzichteten und warum sogar noch im 16. Jahrhundert viele Drucke kein einziges ♯ verzeichnen. Bestimmt nicht vom Autor der Messe rühren aber jene Versetzungszeichen her, welche direkt falsch sind, wie das ♯ vor dem *c* im Kontra der Communio T. 4.

Die vorstehenden Gesichtspunkte mußten in der Übertragung der Messe bei der Ergänzung der fehlenden Akzidentien Beachtung finden. Es sollen daher diese nicht immer die einzig und allein gültige Lesart zum Ausdrucke bringen, sondern nur die Möglichkeit, wie die betreffende Stelle mit Rücksicht auf analoge Fälle, in welchen das Versetzungszeichen ausdrücklich ausgeschrieben ist, unter Umständen ausgeführt worden sein konnte. Stellen problematischer Natur, welche eine Doppeldeutung rechtfertigen, wurden durch Einklammerung des ergänzten Akzidens kenntlich gemacht.

Die Kompositionstechnik dieser Zeit ist in harmonischer Beziehung ungleich freier als die Zeit der späteren Niederländer. Da die Unterstimmen in thematischer und konstruktiver Beziehung eine ganz untergeordnete Bedeutung hatten, so mußte sich das Bestreben der Komponisten bei der mehrstimmigen Bearbeitung von kolorierten Oberstimmen naturgemäß auf eine Ausgestaltung nach der rein harmonischen Seite hin konzentrieren. Erst als mit Dunstable wieder eine zweite Stimme, später im durchimitierenden Satze jedoch alle Stimmen selbständige Bedeutung erhielten und daher das Verständnis für reale Polyphonie erstarkte, traten diese harmonischen Errungenschaften immer mehr in den Hintergrund, um erst nach über 100 Jahren in neuer Gestalt ihre Wiederbelebung zu finden.

---

[1]) Vgl. des Verf.: „Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhunderts." Studien zur Musikwissenschaft, II. Band.

[2]) S. 114 der Neuausgabe von Joh. Wolf in Sammelbd. I der I. M. G.

Der Text wurde in der Übertragung der Messe genau nach dem Ms. unterlegt. Abgesehen von der durchlaufenden Textunterlegung im Diskant, unterscheidet sich dieser in seiner Eigenschaft als kolorierter Cantus firmus derart von den beiden Unterstimmen, daß diese Stimme in erster Linie für eine vokale Ausführung in Betracht kommt. Die Annahme[1]), daß nur die unkolorierte Melodie (also hier die Choralmelodie) gleichzeitig mit der instrumental ausgeführten, kolorierten Oberstimme gesungen worden sei, halte ich für diese Art von Cantus firmus-Technik für ausgeschlossen. Denn diese Kolorierungskunst besteht nicht so sehr in der mehr oder weniger freien „Verzierung" eines beliebigen Cantus firmus, als vielmehr in der Gestaltung einer in rhythmischer, melodischer und tonaler Hinsicht selbständigen Melodie, in welche allerdings das Tonmaterial des Cantus firmus verwoben ist. Die Gegenüberstellung von Oberstimme und Choral im Anhange der Denkmälerausgabe ergibt mit Deutlichkeit, daß ein gleichzeitiger Vortrag nur sehr selten möglich, meistens jedoch — besonders wenn man die ganz freie Verarbeitung des Cantus firmus in den Gloria- und Credosätzen in Betracht zieht, völlig undurchführbar erscheint. Eher würde noch die Annahme einer rein instrumentalen Ausführung (Orgelmesse) zutreffen. Warum aber dann gerade der Oberstimme allein der Text unterlegt wurde, ist schwer einzusehen, da in diesem Falle die orientierende Anführung der Anfangsworte des Textes wie in den Unterstimmen vollauf genügt hätte. Die Oberstimme ist trotz ihrer lebhafteren Bewegung durchwegs gesangsmäßig empfunden, besonders wenn man sie sich für eine Solostimme berechnet vorstellt. Die Annahme einer instrumentalen Mitbeteiligung in dieser Stimme ist jedoch durchaus nicht ausgeschlossen. Denn einzelne Stellen des Messendiskants weisen ein vorwiegend instrumentales Gepräge auf. Man vgl. z. B. die Takte 24—35 des Tractus, welche man trotz der Textlegung, welche die Endsilbe von *„nobis"* auf die Schlußsilbe der Stimme verlegt, als instrumentales Nachspiel auffassen könnte. Denn die Engführung desselben rhythmischen Motivs: im Diskant und Tenor[2]) weist hier eine thematische Analogie zwischen diesen Stimmen auf, wie sie sonst in der ganzen Messe nicht mehr anzutreffen ist. Jedoch läßt sich auch für eine vokale Interpretation dieser Stelle ein gewichtiger Grund anführen, nämlich der Nachweis, daß dieses lange Melisma auch im Choral, allerdings in unverzierter Gestalt gesungen wurde (vgl.: Anhang der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", XXVII). In gleicher Weise wurden auch die identischen, textlosen Stellen der Oberstimme des Alleluia T. 8—28 und 81—101 im Choral nichtkoloriert gesungen, so daß es gewagt erscheinen mag, ihnen die Bedeutung instrumentaler Nachspiele beizulegen. Vom Standpunkte der Cantus firmus-Technik aus sind diese lang ausgesponnenen Melodien über eine oder nur wenige Textsilben, sofern man diese Messen nicht wie Schering als reine Orgelmessen betrachtet, daher unbedingt vokal aufzufassen[3]), ebenso jene angeblich instrumentalen Moduli, deren Schlußnote ja fast immer mit der Finalis der entsprechenden Choralphrase zusammenfällt. Hingegen hätte eine Annahme instrumentaler Vor-, Zwischen- und Nachspiele trotz der erwähnten Gegenargumente nur dann eine Berechtigung, wenn wenigstens in textlicher Beziehung jeder Zusammenhang zwischen koloriertem und choralen Cantus firmus aufgegeben wäre. Die Textunterlegung in der Messenoberstimme ist jedoch überall analog jener des Chorals. Nun steht in den obenerwähnten textlosen Alleluiastellen über der ersten Note des Diskant

[1]) Vgl.: A. Schering, „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", S. 79, ff. und Sammelbd. XIII/1 der I. M. G.

[2]) Man könnte sie vielleicht am besten als Hoketmanier mit Engführung bezeichnen. — Auch der Kontra ist anfangs (T. 21—25) an dieser Engführung beteiligt.

[3]) Vergleicht man hiemit manche chorale Alleluia-, Graduale- oder Kyriemelodien, so ist nicht einzusehen, warum diese Melismen wohl im Choral, nicht aber in mehrstimmigen Sätzen hätten gesungen werden können.

und Kontra T. 8 ein Zeichen(.S.), welches sonst in den Codices gewöhnlich als Kongruenzzeichen erscheint. Da dieses T. 81 in der Oberstimme allein auftritt, so kann es entweder nur die Bedeutung haben, daß die folgende textlose Stelle auf der Schlußsilbe der vorhergehenden weiterzusingen ist (wobei nicht zu übersehen ist, daß bei rein instrumentaler Ausführung der Oberstimme es eines solchen Hinweises eigentlich nicht bedurft hätte), oder es stellt eine Art Warnungszeichen dar, durch welches zum Ausdrucke gebracht werden sollte, daß der nachfolgende Teil sich in irgend einer Beziehung vom vorhergehenden unterscheidet. Diese Unterscheidung konnte sich nur auf die Art der Ausführung beziehen, so daß wir trotz der oben geäußerten Bedenken berechtigt sein könnten, hier von der ausnahmsweisen Verwendung rein instrumentaler Nachspiele zu sprechen. Im T. 8 des Kontra dürfte dieses Zeichen hingegen nur die Bedeutung eines Kongruenzzeichens gehabt haben. Denn die Faktur der Unterstimmen läßt diese als instrumental gedacht erscheinen, so daß die Silbentrennung des *„Alleluia"* im Ms. nur auf ein Versehen des Schreibers zurückzuführen wäre.

Im Tenor und Kontra sind mit wenigen Ausnahmen an den Hauptzäsuren nur die Anfangsworte des Textes ausgeschrieben, welche daher hier die Rolle der Kongruenzzeichen übernehmen. Diese Schlagworte haben nur orientierende Bedeutung. Die Vermutung, es könnte hiebei eine Art Abkürzung und die Absicht einer nachträglichen Unterlegung des Textes in Frage kommen, erscheint ausgeschlossen. Denn sonst hätte der Schreiber nicht am Anfange der Prosa geschrieben: *„Tenor huius Ave"*, oder beim Tenor des Tractus: *„Dei/ ultimi versus de tractu Gaude Maria"*, u. zw. gerade an jener Stelle, an welcher der Text hätte Platz finden müssen. Vollständig unterlegt ist hingegen der Text in allen Stimmen im Kyrie, Sanctus, Agnus, Alleluia T. 54—60 und im zweistimmigen Schlußalleluia der Communio. Agnus und Sanctus-Sabaoth sind reine Fauxbourdonsätze; es scheint daher, daß gerade diese Technik die vokale Ausführung aller Stimmen besonders begünstigte. Im weiteren Verlaufe des Sanctus wird die Führung der Unterstimmen wieder freier, so daß die Annahme instrumentalen Vortrages trotz der weitergeführten Textunterlegung berechtigt erscheinen würde. Dagegen läßt die unvermittelte Textierung des Tenor und Kontra der homophonen Stelle *„de qua Christus natus est"* des Alleluia mit Sicherheit darauf schließen, daß auch diese Stimmen hier vokal, ja vielleicht die ganze Stelle sogar rein a capella vorgetragen wurde. Denn da gerade hier die Fermaten allein die Kongruenzzeichen vertreten konnten, so wäre eine Textunterlegung in rein orientierendem Sinne hier am ehesten zu entbehren gewesen. Vokale Ausführung aller Stimmen ist daher auch für alle homophonen Stellen bestimmt anzunehmen, was dann auch für das Benedictus zutreffen würde. Nachdem letzteres mit dem *„Pleni"* des Sanctus eng verwandt ist, so könnte man sich das ganze Sanctus mit Ausnahme der beiden *„Osanna"*, welche vermutlich einer Solostimme anvertraut waren, in allen drei Stimmen gesungen vorstellen, wobei eine instrumentale Mitbeteiligung immer noch im Bereiche der Möglichkeit bliebe. Ob das Kyrie trotz der Textlegung in allen Stimmen gesungen wurde, möchte ich mit Rücksicht auf die mehr instrumentale Faktur der Unterstimmen bezweifeln. Da sich der Text in jedem Satzglied jeweils auf zwei Worte beschränkt, so wäre es denkbar, daß diese hier nur im Sinne von Kongruenzzeichen gebraucht wurden.

Das unsangliche Aussehen der Unterstimmen, bezw. in späterer Zeit der sogenannten Füllstimmen mit ihren unmelodischen Intervallen, ist allerdings nicht ausschließlich darauf zurückzuführen, daß diese von Haus aus für instrumentalen Vortrag berechnet waren, sondern auf die Art der Cantus firmus-Technik überhaupt. Denn ihre „kontramäßige" Führung hatten diese partes secundariae vor allem dem Umstande zu verdanken, daß sie erst nachträglich einer oder mehreren vorher fertigen Stimmen angepaßt wurden und deshalb aus rein kompositionstechnischen Gründen nur selten die



ruhige, melodische Linie der Hauptstimmen aufweisen konnten. So ist z. B. die Mittelstimme des Credo von Dunstable (Cod. Trid. 92, them. Kat. 1462)[1]), welches den liturgischen Text zwischen Diskant und Kontra aufteilt, ein echter Kontra, der bestimmt gesungen wurde, wenn anders die Textteilung nicht als völlig sinnlos zu gelten hätte.

Vermutlich dürfte daher die Beteiligung von Instrumenten in mehrstimmigen Messensätzen je nach den vorhandenen Mitteln und der Gewohnheit ebenso verschieden gewesen sein wie die wechselnde Verwendung der Versetzungszeichen. Soweit sich jedoch aus dem Ms. allein ein Schluß ziehen läßt, wird gelegentlich der Aufführung der Messe Lieberts ein Vortrag durch Solo- und Chorstimmen unter instrumentaler Mitbeteiligung in Frage gekommen sein.

II. Die Diskant-Tenormesse.

Wie bereits früher erwähnt wurde, kann man von geschlossenen Messen erst dann sprechen, als durch die Verwendung gleicher Cantus firmi und Vereinheitlichung der Tonart ein innigerer Zusammenhang zwischen den einzelnen Messensätzen hergestellt wurde. Bis dorthin konnten beliebige Messensätze zu ganzen Messen vereinigt werden. In der Messe Lieberts beruhten wenigstens alle Sätze auf derselben kompositionstechnischen Grundlage, der Kolorierung eines Cantus firmus in der Oberstimme. Daß hingegen z. B. in der Messe von Tournai die Kompositionstechnik der einzelnen Sätze eine verschiedene ist, ist hinlänglich bekannt. Für das Kyrie, Sanctus und Agnus dieser Messe ist die Verwendung choraler Cantus firmi im Tenor als sicher anzunehmen, wenn sich diese bisher auch nicht nachweisen ließen. Im Gloria und Credo hat man zwar erkannt, daß die Oberstimme die Hauptstimme darstellen dürfte[2]), nicht jedoch, daß in ihr ein choraler Cantus firmus vom Anfange bis zu Ende verarbeitet ist. Die chorale Melodie des Tournaier Credos ist jene des I. Credo, transponiert in die Oberquinte, nur das *„Amen"*, welches zweimal gebracht wird, steht in der Originallage; das chorale Gloria hingegen ist der VI. Messe (in fest. dupl. 1) entlehnt (vgl.: Beilage 1). Die Verarbeitung des Chorals ist hier viel deutlicher zu verfolgen, wie in den entsprechenden Sätzen der Liebertschen Messe, wo bereits die freie Erfindung einen bedeutend größeren Raum in Anspruch nimmt. Die Art und Weise, mit welcher sich der unbekannte Autor mit dem spröden, formelhaften Material abfand, um dieses zu einem solch bewegten und feingegliederten Gebilde, wie es diese Oberstimme darstellt, umzuformen, muß auch in uns noch höchste Bewunderung vor dieser Kunstleitung auslösen. Man wird es sich überlegen müssen, in Zukunft solche Melodien als rein instrumentales Zierwerk zu bezeichnen.

Was über die Art der Kolorierung von Gloria- und Credomelodien bereits früher bei der Besprechung der Messe Lieberts gesagt wurde, trifft auch hier zu. Einzelne Phrasen, die sich gleichlautend wiederholen, und textlich hervortretende Stellen, wie das *„Et incarnatus"* und *„et resurrexit"* sind durch freigestaltete ersetzt, andere wiederum ganz oder zum Teil ausgelassen, vermutlich um eine übermäßige Ausdehnung der Oberstimme zu vermeiden. Insbesondere beziehen sich diese Änderungen auf die im Choral fast gleichlautenden Anfangsformeln der Satzglieder. Abweichend vom choralen Cantus firmus sind auch die Teilfinales; das chorale Gloria hat z. B. überhaupt nur Schlüsse auf *G*. Hingegen läßt sich die melodische Linie des Cantus firmus in den entsprechenden Satzabschnitten der Oberstimme genau verfolgen.

[1]) Vgl. auch S. 36.

[2]) P. Wagner, „Geschichte der Messe", I, S. 39 u. 41. — Wagner ist bereits beim Credo die Übereinstimmung des Anfangsmotivs im Choral und in der Oberstimme der Messe aufgefallen.



Auch die veröffentlichten Sätze der Messe von Machault lassen Anklänge an diese Kolorierungstechnik erkennen. So bildet das Triplum des Kyrie (vgl.: Wolf *„Gesch. d. Mens.-Not.“* III, Nr. 17) nichts anderes als eine kolorierte Verarbeitung des choralen Cantus firmus, welcher in unverzierter Form im Tenor liegt. Im Credo (Wolf, a. a. O., Nr. 18) erscheint die Anfangsformel des I. Choralcredos leicht koloriert zu Beginn des Motetus, der zweiten Stimme von oben; die Fortsetzung verläuft jedoch vollständig frei, ohne erkennbaren Zusammenhang mehr mit dem choralen Cantus firmus.[1]) Eigentlich bildet dieser Motetus die wirkliche Oberstimme, welcher das Triplum nur nachträglich „aufgesetzt“ wurde, so daß auch hier wieder die Diskanttechnik zutage tritt. Es scheint überhaupt im 14. Jahrhundert in der Messenkomposition die Regel gewesen zu sein, in den mehrstimmigen Bearbeitungen des Kyrie, Sanctus und Agnus den Cantus firmus nach Art der alten Motettentenöre im Tenor, in den Gloria- und Credosätzen hingegen in veränderter oder kolorierter Gestalt in der Oberstimme zu verwerten. Die Ursache dieser verschiedenen Kompositionstechniken ist wohl wieder nur im gegensätzlichen Wesen dieser beiden Gruppen von Choralmelodien zu suchen.

Leider sind aus der Vortrienter Zeit zu wenig Messensätze veröffentlicht, um den allmählichen Übergang der Tenortechnik in die Diskanttechnik, deren Hochblüte in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt, überblicken zu können. Es sei daher mit dem Vorstehenden lediglich festgestellt, daß diese Diskantkolorierung lange vor der Zeit der Trienter Codices in Frankreich bekannt war.

Im folgenden soll der Versuch gemacht werden, einen Überblick über die Entwicklung der Messentechnik innerhalb der Trienter Codices zu gewinnen. Denn daß zwischen der Kompositionstechnik der Liebertschen Messe und jener der bereits früher in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ veröffentlichten Messen ein fundamentaler Unterschied besteht, wird niemand in Abrede stellen können. Im wesentlichen handelt es sich dabei, den Übergang von der Diskant- zur sogenannten Tenormesse klarzulegen. Es könnte ja scheinen, als ob es eine solche Entwicklung im 15. Jahrhundert überhaupt nicht gegeben habe, nachdem wir bereits in der Tournaier Messe die Verwendung des Cantus firmus sowohl im Diskant, als auch im Tenor konstatiert haben. Entgegen der allgemeinen Ansicht ist jedoch für das frühe 15. Jahrhundert, soweit die erhaltenen Denkmäler zu urteilen erlauben, in den kirchlichen Werken die Verarbeitung des Cantus firmus im Diskant nach Art der Liebertschen Messe weitaus häufiger zu beobachten, als die alte Tenortechnik, welche um diese Zeit fast kaum noch anzutreffen ist, um erst später wieder, wie wir noch sehen werden, in veränderter Form aufzuleben.

Ein Umstand erschwert unsere Untersuchungen allerdings in hohem Grade: Die Unsicherheit bezüglich der Datierung der einzelnen Kompositionen. Denn die ältesten Teile der Trienter Codices sind wohl nicht viel früher als um die Mitte des Jahrhunderts niedergeschrieben, so daß z. B. eine Komposition von Dunstable ebenso gut dem früheren, als auch dem späteren Schaffen dieses Meisters angehören kann. Nun bilden jedoch gerade die Werke der englischen Schule in entwicklungsgeschichtlicher Beziehung den Ausgangspunkt. Das Old Hall-Ms., welches über die Kompositionstechnik des jungen Dunstable am ehesten Aufschluß geben könnte, ist derzeit nicht zugänglich. Ich muß mich daher mit dem Versuche begnügen, aus dem them. Kat. dieses Ms. (Sammelband II der I. M. G.) den Cantus firmus herauszulesen, ein Verfahren, welches allerdings gewagt erscheint, dessen Ergebnisse jedoch vielleicht später

[1]) Ob diese freie Gestaltung der Oberstimme mehrstimmiger Credo- und Gloriasätze wirklich bewußt und mit Absicht erfolgte, oder ob diese Stimmen uns nur deshalb frei erscheinen, weil wir den zugrundeliegenden Choral heute nicht mehr kennen, ist schwer zu entscheiden. Vorbedingung für eine gründliche Untersuchung der Cantus firmus-Technik dieser Sätze müßte es daher sein, vorerst die heute nicht mehr gebräuchlichen Varianten der damals gesungenen Melodien festzustellen.



an Hand des Ms. gelegentlich überprüft werden können. Ich vermute daher eine Verarbeitung choraler Cantus firmi in nachfolgenden Messensätzen:

Th. Kat. Nr.:	Autor:	Satzgattung:	C. f. im:	Choralmelodie:
53	Anon.	Credo	Contra[1])	Credo I
54	"	"	Diskant	" "
55	"	"	Contra	" "
56	Oliver	"	"	" "
59	W. Typp	"	"	" "
70	Lyonel	"	Diskant	" "
72—75	Pycard Gyttering	"	"	Unbekannt! Diese Melodien haben denselben melodischen Kern: c—d—c—b—a.
82—86 89	Div. aut.	"	"	Unbekannt! Vermutlich über denselben C. f. aufgebaut. Kernmelodie: c—a—g—f.
92	Leonel	Sanctus	Contra	Messe II (in fest. solemn. 1)
93	Lambe	"	"	" VIII (in fest. dupl. 5)
95	Leonel	"	"	" IV (" " " 1)
96	Anon.	"	"	" IV (" " " 1)
112	Leonel	"	Diskant	" VIII (" " " 5)
113	"	"	"	" IV (" " " 1)
115	Olyver	"	"	" VIII (" " " 5)
117	Excetre	"	"	" VIII (" " " 5)
119	Pycard	"	"	" IV (" " " 1)

Nach Lederer (a. a. O., S. 137 ff.) ist die Entstehung des Old Hall-Ms. um 1420 anzunehmen; auch vermutet er, daß der häufig mit Kompositionen vertretene Leonel kein anderer als Dunstable ist (S. 33 ff.). Als Hauptargument für die Berechtigung dieser Annahme möchte ich noch anführen, daß die gewaltige Entwicklung der Kompositionstechnik sowohl in den unter Dunstables, als auch in jenen unter Leonels Namen erhaltenen Werken analog verfolgt werden kann. Es scheint daher, abgesehen von dem Umstande, daß einige gleichlautende Kompositionen in einer Handschrift Dunstable, in anderen hingegen Leonel zugeschrieben sind, der Schluß berechtigt, daß beide eine und dieselbe Person darstellen.

In der obigen Übersicht ist die Übereinstimmung der betreffenden Stimmenanfänge mit choralen Cantus firmi derart frappant, daß kein Zweifel obwalten kann, daß bereits um 1400 die Diskantkolorierung in England in hoher Blüte stand. Auch jene Sätze, welche den Cantus firmus anscheinend in der Mittelstimme (in der Übersicht mit „Kontra" bezeichnet) bringen, beruhen wohl im Grunde auf derselben Technik, da sich auch hier die Oberstimme als nachträglich aufgesetztes Triplum erweisen dürfte.[2])

Wie wir später (S. 30) noch sehen werden, stehen auch noch in den Trienter Codices und anderen späteren Hss. einige Kompositionen von Dunstable mit koloriertem Cantus firmus in der Oberstimme, welche daher ebenso wie jene des Old Hall-Ms. der jüngeren Schaffensperiode des Meisters angehören. In dieser Diskanttechnik etwas spezifisch Englisches zu sehen, wie man nach Lederers Ausführungen anzunehmen berechtigt sein könnte, ist nach unseren Untersuchungen über die Messe von Tournai und jene von Machault sicher zu weit gegriffen. Diese Technik ist nun merkwürdigerweise in den Trienter Codices bei den Komponisten des Festlandes viel häufiger und in ausgeprägterer Form zu konstatieren wie bei den Engländern, ein Beweis einer-

---

[1]) Unter „Kontra" ist hier stets die zweite Stimme von oben ohne Rücksicht auf ihre tatsächliche Benennung im Ms., die aus dem them. Kat. nicht zu ersehen ist, verstanden.

[2]) Eine summarische Aufzählung aller jener Messensätze der Trid. Cod., welche die Choralmelodie verziert in der Oberstimme enthalten, liegt nicht im Rahmen dieser Studie. Die Eruierung der Cantus firmi ist in manchen Sätzen durch die Bezeichnung, welchem Ordinarium der betreffende Cantus firmus entnommen ist, erleichtert, z. B.: in diebus dominicis (dominicale), feriale, paschale, de martyribus, de confessoribus, in summis fest., usw.

seits, daß das Old Hall-Ms., in welchem uns diese Technik noch öfter begegnete, älter ist als die Trienter Codices, ein Beweis anderseits, daß die Kompositionstechnik der Engländer unterdessen bereits eine wesentliche Weiterbildung erfahren haben mußte. Denn die Berichte der Zeitgenossen Dunstables über die Bedeutung der englischen Schule, sowie der wiederholte Hinweis in den Trienter Codices auf die *„Cantus anglicani“*, mußten doch irgend welche Berechtigung haben. Die Versuche, die Bedeutung der englischen Schule zu ergründen, sind bisher ohne greifbares Resultat geblieben, so daß nachgerade eine gewisse Unterschätzung der Engländer zugunsten der Niederländer Platz gegriffen hat. Die Ansicht Lederers, das Charakteristische der englischen Schule sei in der Wahl neuer, dem Volkslied entlehnter Melodien gelegen, ist, so sehr sie auch bis zu einem gewissen Grad berechtigt erscheinen mag, doch zu allgemein gehalten, um diese Frage zu klären. Wir werden daher nicht umhin können, bei der Beurteilung der Kompositionen Dunstables und seiner Schule von anderen Gesichtspunkten auszugehen.

Nachdem, wie erwähnt, die Diskantkolorierung in den Trienter Codices bei den Engländern im Gegensatz zu den niederländisch-französischen Komponisten nur selten anzutreffen ist, so liegt nichts näher als die Vermutung, die Bedeutung der englischen Schule müsse vor allem in einer Änderung oder Weiterbildung der Cantus firmus-Technik beruhen. Nun sind Untersuchungen hierüber durch das Fehlen jeglichen gedruckten Vergleichsmaterials überaus erschwert. Denn die bisher in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ veröffentlichten Messen gehören durchwegs der Epoche des ausgebildeten, späteren Messenstils an, der gleichzeitig zur Ausgabe gelangende IV. Teil der Trienter Bearbeitungen hingegen ist hauptsächlich auf die Wiedergabe von Kompositionen mit koloriertem Cantus firmus in der Oberstimme beschränkt. Da die Weiterbildung dieser Technik nur auf dem Gebiete der Messe zu verfolgen ist, — denn sie hängt untrennbar zusammen mit der Ausbildung der geschlossenen Messenform, — eine Beigabe von typischen Übergangsmessen und Messensätzen derzeit aus Gründen allgemeiner Natur nicht möglich ist, so wird erst eine künftige Denkmälerpublikation die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der englischen Schule durch entsprechende Beispiele belegen können.

Dieser Mangel an veröffentlichtem Vergleichsmaterial veranlaßt mich, in der folgenden Untersuchung von der Kompositionstechnik einer der bekannten späteren Messen ausgehend, die Entwicklung nach rückwärts zu verfolgen. Ich wähle hiefür die Messe über *„O rosa bella“ III* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, XI/1, S. 28 ff.), nachdem von allen veröffentlichten Kompositionen der Trienter Codices die Bearbeitungen dieses Liedes wohl die eingehendste Erörterung in der Musikwissenschaft erfahren haben. Nach der allgemeinen Ansicht stellt diese Messe jenen fortgeschrittenen Typus einer sogenannten Tenormesse dar, welcher über einem gleichbleibenden, hier einem weltlichen Lied entlehntem Tenor alle fünf Sätze der Messe aufbaut. Riemann hat auf die am Anfange des Messendiskants auftretenden Kopfthemen, welche mit dem Anfangsthema des Lieddiskants übereinstimmen, hingewiesen. Ein Vergleich dieser Kompositionstechnik mit jener, wie wir sie z. B. bei Liebert antrafen, müßte uns daher zur Annahme zwingen, daß die Kompositionstechnik dieser beiden Messengattungen eine grundverschiedene sei. Sollte wirklich anzunehmen sein, daß diese hochentwickelte Kunst der Diskantkolorierung plötzlich so spurlos verschwunden sei, und wieder den alten, schwerfälligen Tenor-Cantus firmus Platz machen mußte?

Es scheint nun, abgesehen von einigen Anläufen hiezu, merkwürdigerweise allen Forschern bisher entgangen zu sein, daß nicht nur der Tenor der Dunstableschen Chanson in die Messe übernommen ist, sondern daß auch deren Oberstimme in kolorierter Form den Diskant aller Messensätze bildet. Die „Kopfthemen“ stellen nichts anderes dar als den meistens in jedem Satze mehr oder weniger verändert wiederkehrenden An-

fang des Chansondiskants. Und zwar liegt dem kolorierten Messendiskante wirklich die Oberstimme der Chanson Dunstables (vgl.: „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", VII/1, S. 229) in unveränderter Gestalt zugrunde, und nicht die (dekolorierte) Kernmelodie der Chansonoberstimme, wie nach Schering[1]) zu vermuten wäre. Falls die Chansonmelodie Dunstables in jener Gestalt, in welcher sie uns in den Codices vorliegt, bereits eine Orgelparaphrase darstellen würde, so wäre wohl nicht zu begreifen. warum die vorliegende und ähnliche Messen ihre Oberstimme stets nur solchen Orgelparaphrasen, nie hingegen der angeblichen Kernmelodie nachbilden, somit eine neuerliche Kolorierung einer bereits kolorierten Melodie darstellen würden. Ich glaube daher, daß gerade in den Oberstimmen dieser Chansons in den meisten Fällen die tatsächlich gesungene Hauptmelodie zu suchen ist und nicht im Tenor.

Aus Beilage 2 ist die Verarbeitung des Chansondiskants in der Oberstimme der Messensätze deutlich zu verfolgen. Um Raum zu sparen, wurde die Chansonmelodie nur einmal, am Anfange, wiedergegeben. Die groß gestochenen Noten der Messensätze lassen den melodischen Verlauf der Chanson erkennen, die klein gestochenen sind kolorierendes Beiwerk; längere, eingeschobene freie Phrasen wurden aus Raumrücksichten ausgelassen. Einzelne Noten des Chanson-Cantus firmus, welche im Messendiskante nicht verarbeitet erscheinen, stehen an der betreffenden Stelle in Buchstaben über dem Notensystem. Die Tabelle stellt nur einen Notbehelf dar, und wird erst übersichtlich, wenn man sie in die Denkmälerausgabe der Messe überträgt, was sich leicht bewerkstelligen läßt, indem man die Töne des Cantus firmus durch kleine Kreuze oder ähnliche Zeichen hervorhebt.

In dieser Messenoberstimme haben wir im Grunde jene Kompositionstechnik der Kolorierung eines Cantus firmus vor uns, wie wir sie bereits in der frühen Diskantmesse bei Liebert vorgefunden haben, nur mit dem Unterschiede, daß dort die Oberstimme eines jeden Satzes eine bestimmte Choralmelodie des Ordinariums enthielt, hier jedoch allen Sätzen dieselbe weltliche Melodie für die Verarbeitung im Diskante zugrunde gelegt wurde. Daß gelegentlich einzelne Phrasen oder Töne des Cantus firmus[2]) auch in anderen Stimmen verwertet erscheinen, möge vorläufig außer Betracht gelassen werden. — Die mitunter sehr ausgedehnte Einschaltung freier Partien entsprang der Notwendigkeit, der Oberstimme ein dem textlichen Erfordernis eines jeden Satzes entsprechendes, verschieden langes Ausmaß zu geben.

Die Chanson ist in folgender Weise in der Oberstimme der Messe[3]) (mit einigen Abbiegungen in den Kontra) verarbeitet:

Kyrie:[4])

1. Kyrie	= Takt	1—12	der	Chansonmelodie
Christe	= „	13—26	„	„
2. Kyrie	= „	27—50	„	„

Gloria:

Et in Terra—Patris	= „	1—26	„	„
Qui tollis—Amen	= „	27—50	„	„

[1]) „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento", Sammelbd. XIII/1, S. 185. — Schering betrachtet die Chansonoberstimme bereits als Paraphrase einer schlichten, unverziert gesungenen Kernmelodie.

[2]) Unter „Cantus firmus" ist hier und im folgenden die der Kolorierung zugrundeliegende Melodie zu verstehen.

[3]) Nach der Vorlage aus Cod. Trid. 89.

[4]) Lederer, welcher der Besprechung der „O rosa bella"-Kompositionen beinahe 100 Seiten widmet, hält den Diskant des Kyrie für selbständig. „Nur die ersten sechs Noten (1½ Takte) werden aus dem Supremum des Dunstableschen Liedes herübergenommen!" (S. 241.) — Ebenso unrichtig ist auch seine Behauptung: „Im 2. Kyrie hält sich der Tenor gar nicht an das Lied ‚O rosa bella', sondern bringt die Motive desselben in freier Bearbeitung.". — Vgl. auch die Besprechung von Friedr. Ludwig in Zeitschrift der I. M. G., VII; S. 412 und Sammelbd. VIII d. I. M. G., S. 636.

S.V.B. 29.3.21

POSTSCHECK-KONTO: LEIPZIG, Nr. 2228

DEN 29. III. 1921

BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

Rechnung für Herrn Dr. Erich H. Müller
Dresden, Wasastr. 14

ZAHLBAR INNERHALB 30 TAGEN OHNE ABZUG UNTER ANGABE OBIGER BUCHSTABEN

1	Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XIII. Jahrg. (Lieferg.)	40.	—
	Porto u. Spesen	1.	10
		41.	10

Credo:
- Patrem—de coelis . . . . . . = Takt 1—26 der Chansonmelodie
- Et incarnatus—Amen . . . = „ 27—50 „ „

Sanctus:
- Sanctus—Sabaoth . . . . . = „ 1—26 „ „
- Pleni u. l. Osanna . . . . = „ 27—50 „ „
- Benedictus . . . . = „ 1—18 „ „
- 2. Osanna . . . . = freigebildet!

Agnus:
- 1. Agnus . . . . = Takt 1—26 „ „
- 2. Agnus . . . . = „ 1—26 u. 42—50 der Chansonmelodie.

Aus dieser Übersicht ist zu entnehmen, daß die Zäsur in der Mitte der Chanson (T. 26—27) mit den Hauptabschnitten der Messenteile übereinstimmt. Auffallend ist, daß die textreichen Sätze wie das Gloria und Credo sich mit der einmaligen Durcharbeitung der Liedmelodie begnügen, während hingegen kürzere Teile, wie das Sanctus, nochmals auf den Anfang der Chanson zurückgreifen. Dafür ist der Diskant des Gloria und Credo längere Strecken hindurch, in welchen der Cantus firmus des Tenors allein die Führung übernimmt, vollkommen freigestaltet (Gloria: T. 27—47, 70—95; Credo: 28—51, 95—165). Anderseits sind wieder Duos zwischen Diskant und Kontra eingeschoben (Gloria: T. 1—17, 56—72; Credo: T. 1—24, 72—97), in welchen dem Diskant die Rolle des Cantus prius factus zufällt. Durch die abwechselnde, statt gleichzeitige Verwendung der Diskant- und Tenormelodie der Chanson wird eine bedeutende Dehnung des Satzes erzielt, welche die Unterlegung längerer Texte gestattete. Auch die Vorausnahme von Chansonphrasen durch den Kontrabassus vor dem Eintritt des Tenors (vgl.: Gloria: T. 17—21, 73—80, 115—117; Credo: T. 25—29, 98—111) verfolgt denselben Zweck. Die vorstehenden Besonderheiten sind jedoch bereits Merkmale einer fortgeschritteneren Technik. Denn das Typische dieser Kompositionstechnik besteht vielmehr in der gleichzeitigen Verwendung zweier Cantus firmi, von welchen der eine in der Oberstimme in kolorierter Gestalt verarbeitet wird, der andere im Tenor hingegen in der Regel unverändert übernommen ist.

Dieses Verfahren stellt daher eine Kombination der Diskantparaphrase, wie wir sie bei Liebert vorgefunden haben, mit der alten Tenor-Cantus firmus-Technik dar.

Von Wichtigkeit ist es nun, festzustellen, welche dieser beiden Stimmen der Cantus principalis ist. Um hierüber Klarheit zu gewinnen, muß auch die Verwendung des Chansontenors in der Messe kurz miterörtert werden.

Für den Tenor des 1. Kyrie sind die T. 1—8 des Chansontenors unkoloriert, jedoch rhythmisch gedehnt und in durch Pausen unterbrochene Gruppen von drei bis vier Tönen zusammengefaßt, herangezogen. Es ist daher wohl sehr zu bezweifeln, ob ein solcher Tenor wirklich den Cantus prius factus darstellt und ob nicht im Gegenteil die Annahme eher berechtigt sein könnte, daß dieser Tenor der Messenoberstimme erst nachträglich unterlegt wurde, oder wenigstens gleichzeitig mit deren Konzeption entstand. Der Tenor des Christe entspricht T. 9—26, jener des 2. Kyrie, T. 27—50, des Liedtenors; er ist rhythmisch frei und bedeutend lebhafter wie im ersten Kyrie gehalten, außerdem durch Einfügung[1]) oder Auslassung[2]) von Tönen, Ersatz von Chansonphrasen durch andere[3]) und ähnliche Freiheiten leicht verändert. Diese Veränderungen bedeuten bereits eine gewisse Abhängigkeit des Tenors von der kolorierten Oberstimme, die uns die Entscheidung erschwert, welcher der beiden Stimmen die Rolle des Cantus

[1]) Takt: 35 (*a*), 47 (*d*), 51 (*d*), 53 (*g*), 59 (*c*), 71—72 (*d—f*), 79 (*b*), 80 (*b*), 81—82 (*g—f*).

[2]) Takt: 48 (*es*, *d* der Chans.), 56 (*f*), 58 (*b*), 86 (*a*).

[3]) Takt: 66—67 die Phrase *c—b—g—e—fis—g* der Chanson durch *f—g—b—a—g—g—fis—g*; T. 83: *fis—fis—e—g* durch *d—c—b—a—g*.



prius factus zukommt. Auch hier wird daher eine gleichzeitige Konzeption von Tenor und Oberstimme in Frage kommen.[1])

Im Gloria ist der Tenor in den T. 21—47 und 80—90 unverändert[2]) aus der Chanson übernommen. In diesen Stellen ist der Messendiskant, wie vorher erwähnt, völlig frei gearbeitet. Es ist nun höchst auffällig, daß in demselben Momente, in welchem in der Oberstimme wieder der kolorierte Chansondiskant auftritt, auch der Tenor sofort auffallende Veränderungen gegenüber dem originalen Cantus firmus aufweist (vgl.: T. 48—55 und 100—122). Er kann daher hier nicht mehr ausschließlich den Cantus prius factus darstellen, sondern mußte sich der kolorierten Oberstimme zumindest anpassen. Derselbe Vorgang wiederholt sich auch im Credo (T. 30—54; 55—71). Hingegen ist der Tenor in den T. 111—165 gegen unsere Erwartung doch leicht verändert, obwohl die Oberstimme erst mit T. 166 wieder die Verarbeitung des Lieddiskants weiterführt. Überprüft man jedoch diese lange, freie Partie des Messendiskantes T. 95—165, so wird man sehr häufig eine allerdings ganz wahllose Verwendung von einzelnen Lieddiskantphrasen — meistens in kolorierter Gestalt — feststellen können, welche jedenfalls Anlaß zu diesen Änderungen des Tenors gaben. Hier machen sich im Supremum der Messe also bereits Anzeichen von thematischer Arbeit, welche in der späten Messe der Trienter Zeit an die Stelle der durchlaufenden, kolorierten Verarbeitung eines Cantus firmus in der Oberstimme tritt, bemerkbar. Jene bereits erwähnte gelegentliche Abbiegung von Phrasen oder Tönen der kolorierten Liedweise in den Kontra, bezw. in andere Stimmen, anstatt ihrer ausschließlichen Verarbeitung im Diskante, ist ebenfalls als Anzeichen einer bereits freieren Kompositionstechnik zu werten. Diese beginnende Durchdringung aller Stimmen mit thematischem Material, birgt im Verein mit der thematischen Arbeit im eigentlichen Sinne, bereits die Keime der sukzessiven Stimmenkomposition in sich.

Im Sanctus ist der Chansontenor in den T. 1—31 und 51—82 (1. Osanna) verwendet, u. zw. wieder mit Rücksicht auf die Kolorierung des Diskant-Cantus firmus leicht verändert. Hingegen weist der Messentenor im *„Pleni“*, Benedictus und 2. Osanna keine Beziehungen zum Liedtenor mehr auf, sondern ist anscheinend vollständig frei gebildet — ein Fall, der sonst in der ganzen Messe nicht mehr vorkommt. Ich vermute daher, daß diese drei Teile des Sanctus zur Einführung eines neuen, mir allerdings nicht bekannten Cantus firmus, anscheinend in kolorierter, dem Diskant angepaßter Form, benützt werden. Denn die Tenorphrase T. 89—96 kehrt im Kontra T. 104—109 leicht verändert wieder. Außerdem zeigt auch der Diskant im 2. Osanna keine Anlehnung mehr an die Chansonmelodie, während diese sonst gerade am Ende der Sätze am deutlichsten ausgeprägt ist; zudem schließt der Satz gegen alles Herkommen nicht mit der Finalis *G* der anderen Sätze, sondern auf *D*.

Das erste Agnus zeigt im Tenor wieder die mehrfach festgestellten geringfügigen Abänderungen des Liedtenors. Hingegen ist letzterer im zweiten Agnus, einem Duo zwischen Diskant und Tenor, gegenüber der Vorlage so stark geändert, daß man beinahe von einer Kolorierung desselben sprechen kann. Im Gegensatz hiezu ist gerade hier die Kolorierung des Lieddiskants in der Messenoberstimme am wenigsten ausgeprägt, ja manche Phrasen sind überhaupt ganz unverändert der Chanson entnommen (vgl. Diskant: T. 52—60, 64—67).[3])

[1]) Die Einschaltung des Kyrietropus „Rex virginum“ im Messendiskant möge wieder als Beweis dienen, daß die Oberstimme bestimmt gesungen wurde.

[2]) „Unverändert“ bezieht sich hier nur auf die Aufeinanderfolge der einzelnen Töne, nicht hingegen auf ihre rhythmische Gestalt. Kleinere Abweichungen, die regelmäßig wiederkehren, sind wohl nur auf Verschiedenheiten der einzelnen Liedvorlagen zurückzuführen.

[3]) In der Vorlage der Messe nach dem Modeneser Cod. entsprechen nur die ersten sieben Takte des 2. Agnus den T. 1—7 der Chanson, der übrige Teil ist frei gearbeitet, mit gelegentlicher Benützung von Chansonphrasen (zum Teil transponiert). Dieses 2. Agnus ist daher wohl jünger als jenes der Trienter Vorlage. — Das 3. Agnus des Cod. Modena verwertet hingegen wieder T. 27—50 des Lieddiskantes, so daß das 2. Agnus den Charakter eines Durchführungsteils erhält.



Die vorstehenden Untersuchungen ergeben demnach folgendes Resultat: Der Tenor ist dann mit Bestimmtheit als Cantus principalis zu betrachten, wenn die Oberstimme ganz frei gebildet ist. Sobald jedoch der Messendiskant selbst als Bearbeitung eines Cantus firmus auftritt — was für gewöhnlich die Regel ist — zeigt der Tenor eine deutlich erkennbare Abhängigkeit von dieser Oberstimme, indem er sich ihr durch Änderung seines melodischen Duktus anpaßt, und daher nicht mehr mit voller Berechtigung als Cantus principalis anerkannt werden kann. Durch die Verarbeitung von zwei verschiedenen Cantus firmi erhalten wir daher auch zwei partes primariae, von welchen allerdings der Tenor eine bevorzugte Stellung einnahm, da ja die Kolorierung des Lieddiskants an sich bereits eine natürliche Gelegenheit bot, diese Stimme dem Tenor anzugleichen. Hingegen stellt im zweiten Agnus wohl unzweifelhaft der Messendiskant die Hauptstimme dar, und nicht der kolorierte Tenor. Daß schon im Entwurfe eines Satzes auf den Diskant Rücksicht genommen wurde, ergibt sich auch daraus, daß die Hauptzäsuren im Lied- und im Messendiskant zusammenfallen. Auch die rhythmischen Veränderungen des Tenor-Cantus firmus, welche in jedem Satze verschieden sind, sind wohl zum größten Teil auf seine Abhängigkeit von der Oberstimme zurückzuführen. Alles dieses sind bereits Anzeichen, daß die alte Bedeutung des Tenor-Cantus firmus, als Fundament des mehrstimmigen Satzes, unter dem Einflusse der Oberstimme, zu der sich dann nach und nach auch die übrigen Stimmen gesellen, immer mehr dahinschwindet, bis endlich die volle Gleichberechtigung aller Stimmen erreicht ist.

Imitationen kommen in der Messe sehr selten vor, u. zw. gewöhnlich nur dort, wo diese auch in der Chanson erscheinen.

Es obliegt uns jetzt, den Zusammenhang dieses Messentypus mit der älteren Diskantmesse klarzulegen, sowie festzustellen, auf welche Schule diese neue Kompositionstechnik zurückzuführen ist.

In der Diskantmesse war eine Zusammenfassung der Messensätze zu einem musikalischen Ganzen wegen der ausschließlichen Verwendung von Cantus firmi des Choralordinariums unmöglich. Um diese Einheit herzustellen, gab es kein einfacheres Mittel, als die Verwendung eines gleichbleibenden Cantus firmus für alle Sätze der Messe. Die bisherigen Ordinariummelodien waren hiezu nicht geeignet, da es nicht anging, z. B. ein chorales Kyrie auch als Cantus firmus für die übrigen Messensätze zu verwenden. Am naheliegendsten erschien es daher, hiezu eine andere Choralmelodie heranzuziehen, also eine Antiphone, Hymne o. dgl. Aber auch dieser Versuch konnte ohne durchgreifende Änderung der bisherigen Kompositionstechnik keine befriedigende Lösung ergeben. Denn jenes Kolorierungsverfahren in der Oberstimme, welches wir bei den älteren Messensätzen feststellen konnten, fand ebenso ausgedehnte Anwendung bei der mehrstimmigen Bearbeitung der übrigen geistlichen Gesänge, so daß es schließlich genügt hätte, jeder beliebigen geistlichen Motette einfach den Text des Ordinarium missae unterzulegen, um diese auf solche Weise zu einem Messensatz umzustempeln — ein Verfahren, welches natürlich vollständig ausgeschlossen erschien. Man mußte daher zu einem anderen Mittel greifen, und fand dieses, indem man den Cantus firmus in den Tenor aller Sätze verlegte, womit diese Stimme wieder ihre alte Bedeutung, aus welcher sie fast ganz verdrängt erschien, erhielt.

Die Trienter Codices enthalten eine große Anzahl von Messensätzen, in welchen als gemeinsamer Tenor eine Choralmelodie des Graduale oder Antiphonars verwendet ist.[1]) Die Sätze dieser Art sind, abgesehen von wenigen aus späterer Zeit, in den Codices

[1]) Z. B.: „Jacet granum" (3), „Fuit homo missus" (5), „O admirabile" (4), „Christus surrexit" (4), „Salve scta parens" (4), „Quem malignus" (4), „O quam suavis" (3), „Rex seculorum" (4), „Viri Galilei" (1), „O praeclara stella" (1), „Paratur nobis" (2), „Laetare Jerusalem" (1), „Dixerunt discipuli" (2), „Homo quidam fuit" (1), „O patris sapientia" (2), „Regnum mundi" (1), „Custos et pastor" (1), „Eructavit" (1), u. a. — Die eingeklammerten Ziffern bedeuten die Anzahl der erhaltenen Sätze.



auch jetzt noch nicht zu kompletten Messen vereinigt, sondern stehen wahllos unter anderen Kompositionen, ja die einzelnen Sätze derselben Messe oft auf verschiedene Codices aufgeteilt, oder nach Satzgattungen geordnet wie im Trid. Cod. 90. Die Gewohnheit, jeden musikalischen Zusammenhanges bare Sätze in beliebiger Weise zu vollständigen Messen zusammenzustellen, war noch so tief eingewurzelt, daß man auch aus diesen neuen Messen, die ja ein untrennbares Ganze darstellten, einzelne Sätze herausgriff und nach freiem Gutdünken verwendete. Nur so ist die merkwürdige Tatsache zu erklären, warum so wenige vollständige Messen dieser neuen Art erhalten geblieben sind, sondern fast nur einzelne Messentorsos.

Obwohl die meisten dieser Kompositionen ohne Autorangabe überliefert sind, so habe ich doch bei dem Versuche ihrer zeitlichen Einordnung die feste Überzeugung gewonnen, daß diese zumeist dem Schaffen Dunstables, bezw. der späteren englischen Schule angehören dürften.

In den Messensätzen, welche die Trienter Codices unter Dunstables Namen überliefern, lassen sich folgende Arten einer verschiedenen Kompositionstechnik unterscheiden: 1. Eine ältere mit der kolorierten Verarbeitung des Cantus firmus im Diskant und 2. jene eben konstatierte jüngere mit der Kolorierung oder unveränderten Übernahme eines Cantus firmus in den Tenor und der gleichzeitigen, kolorierten Verarbeitung eines zweiten Cantus firmus im Diskant.

Zur ersten Gruppe gehören unter anderen nachstehende Kompositionen Dunstables:

Gloria, them. Kat. 1370: Kolorierte Choralmelodie der Messe VII (in fest. dupl.) in der Oberstimme, gelegentlich in die Unterquinte verlegt.

Gloria, them. Kat. 1426: Kolorierte Verarbeitung des choralen Gloria der Messe IX (B. Mariae Virg. 1), u. zw. im Diskant vom Anfange — *„Dexteram patris“* in der Oberquarte der Originallage; im *„Miserere nobis“* führt der Kontra die Melodie in der Unterterz weiter. Vom *„Quoniam tu solus“* ab erscheint sie wieder im Diskant in der Oberquarte, mit Ausnahme der Stelle *„Tu solus Altissimus“*, welche die Originallage benützt.

In diese Gruppe dürften wohl auch noch jene Messensätze des frühen Dunstable einzureihen sein, welche das Old Hall-Ms. unter dem Namen Leonel enthält. Genau ist diese Technik bei Dunstable dem von Wooldridge reproduzierten *„Regina coeli“* (*„Early english Harmony“*, Pl. 55) zu entnehmen. In den oben erwähnten Glorias sind hingegen bereits Merkmale einer Fortbildung dieser Diskanttechnik zu erkennen, vor allem die wiederholte Transposition des Cantus firmus mitten im Satze und seine vorübergehende Verlegung in andere Stimmen. Wie wir früher gehört haben, verursachten gerade die choralen Credo und Gloria bei ihrer mehrstimmigen Bearbeitung die größten Schwierigkeiten, so daß sich gerade in diesen Sätzen die freie Erfindung am frühesten beobachten läßt. Da die meisten der von Dunstable erhaltenen Messensätze der Trienter Codices diesen Satzgattungen angehören, so liegt die Vermutung nahe, daß ihn gerade diese Möglichkeit zur freien, selbständigen Gestaltung besonders anzog. Das bereits von Wolf und Riemann nach Cod. 37, Bologna, Liceo mus. veröffentliche Credo, them. Kat. 1462[1]) zeigt hingegen keinen Zusammenhang mehr mit einem der choralen Credos; da der Diskant

---

[1]) Joh. Wolf: Gesch. d. Mens. — Not. III, Nr. 73; Riemann: Handb. d. Musikgesch. II/1, S. 141. — Reproduktion bei Wooldridge: Early english Harmony, Pl. 49/50. — Die Textunterlegung im Cod. 37 Bologna ist, wie ein Vergleich mit der Trienter Vorlage ergibt, unrichtig. Im Trid. Cod. 92 ist der ganze Credotext auf den Diskant und Kontra gleichmäßig, nach Versen wechselnd, aufgeteilt, abgesehen von einem Versehen des Schreibers, der an einer Stelle des Diskantes anstatt „Qui cum patre . . . adoratur“ den Text des „Qui ex patre . . . procedit“ irrtümlich unterlegt. Der Tenor hat nur die Schlagworte: „Patrem“, „Et resurrexit“, „Et vitam“ und „Amen“, ist daher sicher instrumental. Die von Riemann (S. 140) geäußerten Bedenken, sowie seine Textierung des Tenors erledigen sich daher durch diese Feststellung. — Vgl. auch: P. Wagner, „Gesch. d. Messe“ I, S. 60.



wohl unzweifelhaft die Hauptstimme darstellt, so vermute ich, daß diese die kolorierte Bearbeitung irgend einer unbekannten Melodie ist. Denn die Faktur dieses Credo gleicht in kompositionstechnischer Beziehung noch ganz jener der Diskantmessensätze, so daß es nicht ausgeschlossen ist, daß die freie Erfindung dieser Sätze nur eine scheinbare ist, die Oberstimme vielmehr ebenfalls die Kolorierung eines zwar nicht bekannten Cantus firmus darstellt.

Zur zweiten Gruppe gehört bereits ein Credo them. Kat. 26 (Leonellus) mit dem kolorierten Cantus firmus im Tenor. Diese Kolorierung im Tenor ist etwas ganz Neues und speziell für Dunstable, bezw. die englische Schule Charakteristisches. Der unverzierte Cantus firmus entstammt ebenfalls keinem choralen Credo, sondern vielleicht irgend einem geistlichen oder weltlichen Lied. Daß dieser Tenor wirklich koloriert ist und nicht einen Cantus firmus unverändert wiedergibt, geht daraus hervor, daß er nach *„Sepultus“* wieder von vorne beginnt, und die ganze Urmelodie deutlich erkennbar, jedoch völlig anders koloriert, noch einmal verwendet. Diese Wiederholung ist in melodischer Beziehung durch Änderung, Kürzung und Fortlassung einzelner Phrasen sehr verändert. Nun bestehen nicht nur im Tenor solche Analogien, sondern, allerdings schwer erkennbar, auch im Diskant, was darauf schließen läßt, daß auch dem Aufbau dieser Stimme ein Cantus firmus zugrunde liegt, welcher im Verlaufe des Satzes viermal, u. zw. jedesmal anders koloriert, erscheint. Das Duo zwischen Diskant und Tenor vom *„Crucifixus“* bis *„Sepultus est“* bringt hingegen ganz überraschend in der Oberstimme eine kolorierte Verarbeitung des ersten Teiles des Tenor-Cantus firmus.

Das *„Sanctus“*, them. Kat. 122 (Dunstable) bringt als Tenor die Choralmelodie der VIII. Messe (in fest. dupl. 5) in unveränderter Gestalt. Die zweistimmigen Teile des „Pleni“ und „Benedictus“ stellen im Diskant unzweifelhaft zwei verschiedene Bearbeitungen einer und derselben unbekannten Urmelodie dar; auch beim Sanctus-Sabaoth, 1. und 2. Osanna lassen sich in der Oberstimme Analogien feststellen, welche die Zugrundelegung einer gemeinsamen Melodie für diese drei Satzteile als sicher erscheinen lassen.

Das anonyme *„Agnus“*, them. Kat. 16, welches im them. Kat. 123 die Überschrift *„Anglicus“*, them. Kat. 1556 hingegen *„Dunstaple“* trägt, paraphrasiert im Tenor ganz frei die chorale Melodie des 1. bezw. 3. Agnus der Messe X. Das zweite Agnus des mehrstimmigen Satzes ist wieder ein Duo zwischen Diskant und Tenor. Nun zeigt in diesem Agnus, abgesehen vom Tenor, nicht nur der Diskant, sondern auch der Kontra deutlich erkennbare Analogien, welche zweifellos das 1. und 3. Agnus auch dieser Stimme als verschiedene Paraphrasen desselben Cantus firmus erkennen lassen.

Vor dem *„Sanctus“*, them. Kat. 12[1]) steht im Ms. folgende Notiz: *„Cantus sequens scilicet Sanctus est cantus Anglicanus.“* Dieses noch öfter als Überschrift erscheinende *„Anglicanus“* oder *„Anglicus“* soll daher hier nicht die Nationalität des Autors zum Ausdrucke bringen, sondern vielmehr besondere Merkmale einer Kompositionstechnik, die der englischen Schule, als deren unbestrittenes Haupt Dunstable anzusehen ist, eigentümlich sind. Als freilich unzulänglicher Ersatz einer Wiedergabe dieses Satzes möge daher die nachfolgende Stimmenanalyse die Struktur dieses Cantus anglicanus veranschaulichen:

Der Tenor des Sanctus-Sabaoth, 1. und 2. Osanna stellt eine freie Paraphrase der entsprechenden Partien des choralen Sanctus der VIII. Messe dar, schließt jedoch stets auf *D* anstatt auf *F*. Während diese Teile des Tenors durchwegs lange Notenwerte aufweisen, ist dieser im *„Pleni“* und *„Benedictus“* sehr lebhaft gehalten. Die letztgenannten Satzteile haben zwar keinen Zusammenhang mehr mit der choralen Vorlage, weisen jedoch in ihrer melodischen Gestaltung konforme Züge auf, welche die Annahme der

[1]) Dieses Sanctus ist nicht von Dufay, wie Lederer (a. a. O. S. 291) meint, wohl aber das vorangehende Gloria desselben Cod.



Existenz einer gemeinsamen Kernmelodie rechtfertigen. Ebenso bildet der Diskant im Sanctus-Sabaoth, 1. und 2. Osanna jedesmal eine freie Bearbeitung eines gleichbleibenden Cantus firmus, und greift in den analog gestalteten Teilen des *„Pleni"* und *„Benedictus"* an Stelle des Tenors die Choralmelodie auf, jedoch nicht in der Originallage auf *E*, sondern nach *D* versetzt, woraus sich auch die obenerwähnte Änderung der Finalis im Tenor erklärt. Der Kontra, welcher im *„Pleni"* und *„Benedictus"* pausiert, ist in den übrigen Satzteilen nach Art einer Füllstimme frei behandelt.

Der Aufbau des Satzes stützt sich demnach auf folgende drei Kernmelodien:

A = Melodie des choralen Sanctus, nach dessen fünf Teilen geschieden in die analogen Untergruppen: A_1—A_3 (Sanctus, 1. und 2. Osanna des Tenors) und: a_1—a_2 (Pleni, Benedictus des Diskants);

B = Kernmelodie des Diskants im Sanctus-Sabaoth, 1. und 2. Osanna;

C = Kernmelodie des Tenors im *„Pleni"* und *„Benedictus"*; oder übersichtlich dargestellt:

	Sanctus-Sabaoth	Pleni	1. Osanna	Benedictus	2. Osanna
Diskant:	B	a_1	B	a_2	B
Tenor:	A_1	C	A_2	C	A_3

Zwischen dieser Satztechnik und jener vorher bei Dunstable nachgewiesenen besteht eine derartige Übereinstimmung, daß man wohl auch dieses Sanctus, sowie ähnliche anonyme Sätze ihm oder wenigstens seiner Schule zuschreiben kann. Auch die freie Art einer Paraphrase der Choralmelodie, welche gelegentlich auf eine durchlaufende Kolorierung des Cantus firmus verzichtet, dafür jedoch gemeinsame Motive herausgreift und dieselben zu analogen Gruppen zusammenfaßt — (im vorstehenden Sanctus z. B. die Gruppen A_1—A_3 bezw. a_1—a_2) —, ist ein Zug, der bereits in manchen Diskantmessensätzen Dunstables vorgebildet ist.

Das Neue dieser zweiten, jüngeren Gruppe von Messensätzen, die wir bei Dunstable unterscheiden können, besteht daher weniger in der Verlegung des unveränderten oder kolorierten Cantus firmus aus der Oberstimme in den Tenor — diese wäre äußerlich ja nur als Rückfall in die alte Tenortechnik aufzufassen — als vielmehr in der gleichzeitigen Verarbeitung zweier Cantus firmi, u. zw. gewöhnlich im Diskant und Tenor. Wenn uns auch die meisten dieser Cantus firmi nicht bekannt sind, so ergibt sich deren Verwendung mit Bestimmtheit aus dem Vergleiche konformer Partien. Die Verquickung der Diskant- und Tenortechnik, die wir vorher in der *„O rosa bella"*-Messe beobachten konnten, liegt also bereits bei Dunstable im Prinzipe voll ausgebildet vor. Es obliegt demnach keinem Zweifel, daß ihm die Überleitung der Fauxbourdon-Diskanttechnik in den polyphonen Stil der kombinierten Diskant-Tenortechnik zu verdanken ist.

Trotzdem uns in der untersuchten *„O rosa bella"*-Messe der Cantus firmus des kolorierten Diskants als Oberstimme der Chanson bekannt war, verursachte dennoch die Herauskristallisierung der Kernmelodie gewisse Schwierigkeiten. Um wieviel schwieriger noch hingegen sich diese „Dekolorierung" — um einen von Schering geprägten, zutreffenden Ausdruck zu gebrauchen — einer solchen Stimme gestaltet, wenn die zugrundeliegende Melodie nicht bekannt ist, darüber kann jeder Versuch überzeugen. Denn eine Lösung ist hier überhaupt nur durch die Gegenüberstellung konformer Sätze oder Satzteile zu erzielen, aus welchen die gemeinsamen Phrasen oder Töne der Reihe nach herausgelöst, in ihrer Gesamtheit den melodischen Verlauf des Cantus firmus ergeben müßten. Aber dieser ideale Fall einer Dekolorierungsmöglichkeit kommt nur sehr selten vor, und muß von vorneherein als aussichtslos gelten, wenn der Komponist den Cantus firmus in der Paraphrase der konformen Teile durch Fortlassung einzelner Töne oder Phrasen zu sehr abändert, diesen nicht durchlaufend verarbeitet, oder das Hauptgewicht auf die thematische Arbeit legt. Wir werden uns daher in solchen Fällen mit der Feststellung

gemeinsamer Merkmale begnügen müssen, die uns berechtigen, die betreffenden Sätze oder Satzteile als verschiedene, kolorierte Bearbeitungen einer unbekannten Kernmelodie zu betrachten. Eine Klarlegung der dieser Kompositionstechnik eigenen Melodiebildung kann an dieser Stelle infolge der Unmöglichkeit, diese durch Notenbeispiele zu belegen, nicht erfolgen.

Eine ähnliche Technik wie die untersuchten Messensätze Dunstables weist auch dessen „*Salve regina*"[1]) in einzelnen Teilen auf. So bildet sowohl der Diskant, als auch der Tenor in den Duostellen: „*Virgo mater*" (T. 121—155), „*Virgo clemens*" (T. 169—248) und „*Funde preces*" (T. 270—300) eine jedesmal anders gestaltete Paraphrase derselben Kernmelodien. In den dazwischenliegenden dreistimmigen Teilen des „*O clemens*" (T. 156—168) und „*O pia*" (T. 249—269) bringt der Tenor jedesmal die identischen Choralmelodien (mit leicht koloriertem Schlusse); der Diskant stellt wiederum zwei konforme Bearbeitungen derselben unbekannten Grundmelodie dar. Der Kontra hingegen ist in beiden Teilen frei gearbeitet.

In der zweiten Bearbeitung des „*Veni sancte spiritus*"[2]) bringt der Tenor die Melodie der 2. und 3. Verszeile der Hymne „*Veni creator spiritus*" in Form eines Ostinato, durch Pausen getrennt dreimal nacheinander, jedesmal in verschiedenem Zeitmaße. Der Diskant verwendet ungeachtet der Textunterlage des „*Veni sancte*" ebenfalls die Melodie des Pfingsthymnus, jedoch nicht durchlaufend, sondern indem er einzelne Melodiephrasen beliebig herausgreift und sie durch freie Zwischensätze verbindet. Es entsprechen daher, um die auffallendsten Analogien anzuführen, die T. 1—8 des Diskants der 1. Verszeile des choralen Hymnus, T. 47—53 der 2. Verszeile, T. 91—98 der 3. Verszeile, T. 158—162 der 3. Verszeile, T. 181—183 der 1. Verszeile, T. 196—199 der 2. Verszeile. Die beiden anderen Stimmen haben keine thematische Bedeutung. Die Komposition verarbeitet daher in zwei Stimmen Bruchstücke eines und desselben Cantus firmus.[3])

Wenn auch die polyphone Cantus firmus-Technik der späten Messe, wie wir gesehen haben, auf Dunstable zurückzuführen ist, so ist damit allerdings nicht der Beweis erbracht, daß er auch als Schöpfer der geschlossenen Messenform zu betrachten ist. Gerade in der jüngeren Musikforschung hat mit wenigen Ausnahmen eine gewisse Unterschätzung der Bedeutung der englischen Schule für die Ausbildung des Messenstils zugunsten der Niederländer Platz gegriffen, die durchaus nicht begründet ist. Damit soll jedoch der französische Einfluß der Diskant-Kolorierungstechnik auf die jüngere englische Schule und somit auch auf Dunstable keineswegs geleugnet werden. Ganz unzweifelhaft ist es jedoch, daß wir die Anfänge und Ausbildung des polyphonen Stils, auf welchem die geschlossene Messenform beruht, wohl bei Dunstable, nicht aber bei Dufay, dessen Schaffen zu sehr in der stammverwandten Diskanttechnik wurzelt, verfolgen können, ganz abgesehen von dem zeitlichen Unterschied, der zwischen beiden Komponisten besteht.

Daß wir in den untersuchten Messensätzen Dunstables noch nicht die Form der geschlossenen Messe vor uns haben, darf uns nicht beirren. Denn zuerst mußten die Grundlagen der Kompositionstechnik vorgebildet sein, mit deren Hilfe überhaupt erst an die Komposition geschlossener Messen gedacht werden konnte. Es ist daher genetisch leicht zu verstehen, daß gerade die Anfänge dieser Technik noch teilweise an der Verarbeitung von Ordinariumsmelodien festhalten. Gegenüber dem Einwurfe [4]) es sei keine einzige Messe nachweisbar, die über einem Tenor mit englischem Text gebaut ist, wäre

---

[1]) Vgl. D. T. Ö. VII/1, S. 191.

[2]) D. T. Ö. VII/1, S. 203.

[3]) Vgl. Riemann, Hdb. d. Musikg. II/1, S. 112. — Friedr. Ludwig in der Zeitschr. d. I. M. G., Jahrg. VII, S. 411.

[4]) Vgl. P. Wagner, „Gesch. d. Messe" I, S. 59.



zu bemerken, daß sich die Tätigkeit der späteren Engländer auf den Kontinent beschränkte, der französische oder italienische Text der von Engländern komponierten Chansons daher nur ihrem Wirkungskreis entsprach. Abgesehen hievon scheinen im Anfangsstadium der geschlossenen Messenform als Cantus firmi, wie erwähnt nicht weltliche, sondern geistliche Melodien benützt worden zu sein. Die weltliche oder kirchliche Herkunft des Tenor-Cantus firmus ist aber für die Beurteilung der Kompositionstechnik dieser Messen belanglos. Die Bemerkung P. Wagners[1]), Dunstable habe keine einzige Messe im neuen Stil verfaßt, beruht — auch wenn man unter dem neuen Stil nur die geschlossene Form, nicht aber auch deren besondere Technik versteht — auf einem Irrtum. Denn außer dem Gloria und Credo über dem gemeinsamen Tenor *„Jesu Christe, fili dei"*, them. Kat. 1519, 1520, treffen wir — allerdings verstreut — in den Trienter Codices noch folgende Messensätze Dunstables, die mit Angabe des Autors versehen sind und Bruchstücke ganzer Messen darstellen:

Gloria, them. Kat. 901; 1397; Credo, them. Kat. 1404, Sanctus, them. Kat. 984; 1405 und Agnus, them Kat. 1446 über dem Tenor *„Rex seculorum"*, alle Sätze mit der Überschrift *„Leonellus"*.

Gloria, them. Kat. 905, Sanctus, them. Kat. 78; 971 und Agnus, them Kat. 80; 972 von Dunstable, über einen zwar unbenannten, aber in allen Sätzen identischen Tenor.

Schon die verstreute Aufzeichnung dieser unzweifelhaft zu vollständigen, geschlossenen Messen gehörigen Sätze in den Codices, läßt sie als sehr alt erscheinen. Denn diese Anordnung, sowie das Fehlen einzelner Sätze, spricht nicht gegen die Existenz geschlossener Messen, sondern beweist nur, daß die musikalische Praxis ihre wahre Bedeutung noch nicht erfaßt hatte, sondern noch immer nach der alten Schablone Messen zusammenstellte, wie es ihr paßte.

Jene bereits früher bei der Untersuchung einzelner Messensätze festgestellte Verwendung gemeinsamer, jedoch verschieden kolorierter Cantus firmi in konformen Satzteilen, ist analog auch in den eben erwähnten, geschlossenen Messen angehörenden Sätzen zu konstatieren. Die Cantus firmus-Technik ist daher nicht nur auf den Tenor beschränkt, sondern auch dem frei kolorierten Diskant liegt eine in allen Sätzen gleiche Kernmelodie zugrunde. Die Technik ist in jeder der beiden Messen genau dieselbe. Es ist daher wohl nicht zu bezweifeln, daß Dunstable wirklich mit dem bereits im Old Hall-Ms. vertretenen Leonel identisch ist.

Das Kopfmotiv im Diskant kehrt in der Messe sine nomine immer wieder, fehlt hingegen in der *„Rex seculorum"*-Messe, wie überhaupt in den meisten Kompositionen Dunstables. Es scheint demnach verhältnismäßig erst spät üblich geworden zu sein, den Anfang der Diskantmelodie in der Messenoberstimme fast unverändert zu verwenden, um so die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze auch in der Oberstimme für den ersten Blick ersichtlich zu gestalten. Dunstable koloriert jedoch meistens auch den Diskantanfang, so daß es oft den Anschein hat, als ständen die Oberstimmen der Sätze zueinander in keinem Zusammenhange. Sehr ausgeprägt ist bei ihm auch die Kolorierung des Tenors, die so weit geht, daß an manchen Stellen der einzelnen Sätze kaum mehr eine Beziehung zwischen den verschiedenen Bearbeitungen des Cantus firmus wahrzunehmen ist. Man merkt genau, daß die Anfänge dieser Tenortechnik ursprünglich nicht auf einem Zurückgreifen auf die Art der Motettentenore, sondern auf einem Verpflanzen der Diskantparaphrase in den Tenor beruhen. Daß dabei diese Stimme bedeutend ruhiger gehalten war als der kolorierte Diskant, um mit der Zeit, besonders in der niederländisch-französischen Schule, wieder die Formen des starren, für alle Sätze gleichbleibenden Cantus firmus anzunehmen, versteht sich bei ihrer fundamentbildenden Bedeutung von selbst.

[1]) A. a. O., S. 60.

An die Stelle der nach altem Brauche dem Ordinarium entnommenen Cantus firmi traten in der geschlossenen Messe vorerst andere geistliche Melodien, welche eine gleichzeitige Verwendung in allen Sätzen gestatteten. Messen über weltliche Lieder sind in der englischen Schule nur wenige anzutreffen[1]); ihre Verwendung dürfte daher erst einer späteren Zeit angehören. Wieso ist aber die vom liturgischen Standpunkte aus verwerfliche Einführung weltlicher Chansons in den Messentenor zu erklären, nachdem doch die zahllosen Melodien des Graduales oder Antiphonars eine ebenso geeignete Grundlage für den Aufbau ganzer Messen boten und auch der Würde der Handlung besser entsprochen hätten? Diese Frage hängt meines Erachtens ebenfalls ursprünglich mit der Kompositionstechnik der englischen Schule zusammen, möge daher kurz erörtert werden.

In den Messen Dunstables konnten wir im Tenor fast durchwegs eine Benützung von Choralmelodien, die meistens auch ausdrücklich vermerkt ist, feststellen. Über die Herkunft des Diskant-Cantus firmus sind wir hingegen ganz im unklaren. Eine Verarbeitung choraler Melodien läßt sich in der Oberstimme nicht feststellen. Andernfalls wäre ja dann ein Hinweis darauf im Diskant ebenso angebracht gewesen, wie es im Tenor tatsächlich der Fall war. Nun haben bereits Lederer (a. a. O., S. 288 ff.) und auch Riemann („Handbuch der Musikgeschichte", II/1, S. 117) auf keltische Einflüsse in den Diskantmelodien Dunstables hingewiesen. Diese Beobachtungen rechtfertigen daher die Vermutung, daß die Diskantstimmen dieser Messensätze zumeist als kolorierte Bearbeitungen weltlicher Melodien aufzufassen sind. Allerdings wird erst eine Spezialarbeit hierüber volle Klarheit schaffen können.

Durch die Kolorierung streiften diese weltlichen Gesänge alle verfänglichen Züge ihrer Herkunft bis auf wenige Rudimente ab, so daß ihre Verwertung in der Messe kaum mehr zu erkennen war. Die spätere Chansonmesse beschränkte sich lediglich darauf, auch den Tenor einem weltlichen Lied zu entnehmen und hiedurch den choralen Cantus firmus gänzlich auszuschalten. Betrachtet man nun diesen Tenor wirklich als vorzugsweisen Träger der Chansonmelodie, so wäre seine meist unveränderte Verwendung in der Messe mit der Würde der liturgischen Handlung nicht zu vereinen gewesen. Ist jedoch in der Chanson der Diskant als Hauptstimme aufzufassen, so stellt sich die unveränderte Übernahme des Chansontenor in die Messe als rein konstruktives Element dar, — besonders, wenn seine Ausführung im Gegensatze zur Oberstimme instrumental gedacht ist, — das keine Bedenken ästhetischer Art erregen konnte. Diese Bedenken wären hingegen bei einer unveränderten Verwendung des Lieddiskants entschieden berechtigt gewesen, wenn nicht die alterprobte Kolorierungstechnik es den Komponisten ermöglicht hätte, die Liedweise derart umzubilden, daß ihre Urgestalt aus dem neuen melodischen Gebilde wohl von keinem der Zuhörer mehr herausgehört werden konnte.

Vom rein kompositionstechnischen Standpunkte aus beruhen demnach die Chansonmessen auf denselben Grundlagen, die wir bereits in Dunstables Messen feststellen konnten. Es liegt daher nahe, auch die Anfänge der geschlossenen Messenform an seinen Namen zu knüpfen.

Dieser fortgeschrittenen Technik der Engländer gegenüber ist in der niederländisch-französischen Schule ein zähes Festhalten an der kolorierten Verarbeitung des Cantus firmus in der Oberstimme zu beobachten. Die Trienter Codices zeigen diesen Unterschied besonders deutlich, wenn man z. B. die große Zahl der in Diskanttechnik gearbeiteten Messensätze und anderen Kompositionen Dufays mit den wenigen gleichgearbeiteten Dunstables, die jedenfalls seiner Frühzeit angehören, vergleicht. Die Frage,

[1]) Z. B. die Messe „Deul angouisseux" v. Bedingham. — Ich vermute, daß die drei erhaltenen Messensätze über die Chanson „Puisque m'amour" Dunstable zuzuschreiben sind, und zwar mit Rücksicht auf die gleichartige Kolorierungstechnik.



ob die sogenannte Chansonmesse, die ja nur eine spätere Form der geschlossenen Messe bildet, eine Erfindung englischer oder niederländischer Komponisten ist, möge hier unerörtert bleiben. Jedenfalls wäre auch sie ohne die Existenz der Cantus anglicani nicht denkbar gewesen.

In der niederländisch-französischen Schule können wir keinen ähnlich gearteten Entwicklungsprozeß von der Diskant- zur Tenor-Diskanttechnik der Messen, wie er bei Dunstable deutlich zu erkennen ist, verfolgen; ohne vermittelnden Übergang steht plötzlich die voll durchgebildete Chansonmesse da. Die unleugbare Bedeutung dieser Schule besteht daher nicht in der Erfindung des neuen polyphonen Messenstils, sondern in der allmählichen Überleitung der damit in Zusammenhang stehenden Cantus firmus-Technik in die freie thematische Arbeit der durchimitierenden Satztechnik.

Erst eine künftige Publikation entwicklungsgeschichtlich charakteristischer Messen und Messensätze wird die Möglichkeit bieten, die Bedeutung der englischen Schule und ihren Einfluß auf die Kompositionsweise des Festlandes eingehend klarzustellen. Die vorstehenden Untersuchungen mögen daher nur als vorläufiges Ergebnis von Vorarbeiten zu einer geplanten ausführlichen Darstellung der Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters aufgefaßt werden. Aus denselben Gründen kann auch auf die Weiterentwicklung der Messe in der nachenglischen Zeit hier nicht näher eingegangen werden. Es sei daher nur kurz auf eine besondere Art der Paraphrasierungstechnik hingewiesen, welche in einigen späteren Messen festzustellen ist und für welche ich als Beispiel die *„Kyrie fons bonitatis"*-Messe anführen möchte.[1])

Das Kyrie dieser Messe steht thematisch in keinem Zusammenhange mit dem bekannten gleichnamigen choralen Kyrie; nur der Text stimmt mit dem Tropus überein. Die dreistimmige Komposition des Kyrie bildet nun die Grundlage auch für alle anderen Sätze der Messe, indem einfach der ganze Kyriesatz in allen drei Stimmen gleichzeitig, den textlichen Bedürfnissen entsprechend verschieden koloriert wird. Diese Technik weist bereits deutlich erkennbare Züge des Verfalls der Kolorierungskunst auf. Denn das Besondere dieser Technik bestand ja darin, daß die Kolorierung einer Kernmelodie in jedem Satze wieder ganz neue melodische Gebilde hervorrief, welche in ihrem gegenseitigen Verhältnis trotz ihrer gemeinsamen Urmelodie volle Selbständigkeit für sich beanspruchen konnten. Wenn daher auch dem Kyrie der erwähnten Messe im Tenor — und vielleicht auch im Diskant — eine, bezw. zwei verschiedene Kernmelodien zugrundeliegen, so stellen doch die übrigen Sätze nicht mehr wie sonst Paraphrasierungen dieser Kernmelodien dar, sondern lediglich eine jedesmal anders gestaltete Variation des ganzen mehrstimmigen Kyriesatzes.

Die Kolorierungstechnik in der Oberstimme ist, außer in der bereits untersuchten *„O rosa bella"*-Messe III, auch noch in den anderen bisher in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" bereits veröffentlichten Trienter Messen festzustellen, obwohl sich in manchen dieser Kompositionen schon eine Bevorzugung der thematischen Kolorierung,[2]) welche die Durchkolorierung in manchen Teilen verdrängt, beobachten läßt. Die nachstehende Untersuchung beschränkt sich darauf, die durchlaufende Verwendung der Chanson im Diskant dieser Messen nachzuweisen, deren ge-

[1]) Trid. Cod. 89, them. Kat. 509—513. — Die Bezeichnung „Fons bonitatis" im them. Kat. bei den übrigen Sätzen fehlt im Ms.

[2]) Unter Durchkolorierung verstehe ich die durchlaufende Verarbeitung des Cantus firmus in der Oberstimme (wie in der Messe Lieberts), oder nur mit gelegentlicher Abbiegung in andere Stimmen („O rosa bella"-Messe III); unter thematischer Kolorierung die in der späteren Messe immer mehr hervortretende kolorierte Verarbeitung wahllos dem Cantus firmus entlehnter Motive, u. zw. meistens in der Oberstimme, später in allen Stimmen (wie in den freien Durchführungsstellen des Gloria der „O rosa bella"-Messe III; vgl. auch S. 26).



legentliche thematische Verarbeitung, die Art der Entlehnung des Liedtenor und dessen Einfluß auf die Gestaltung der Oberstimme soll jedoch außer Betracht bleiben.

Unter diesen Messen nimmt die *„O rosa bella“*-Messe II eine Sonderstellung ein, da sie auf eine Entlehnung des Tenor-Cantus firmus ganz verzichtet, als Ersatz hiefür die unveränderte Chansonoberstimme im Kontra bringt, als Diskant hingegen vermutlich in jedem Satze die Kolorierung einer neuen, unbekannten Melodie, nachdem die Kopfthemen aller Sätze übereinstimmen.

Messe *„O rosa bella“ I* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, XI/1, S. 1.) Das Kyrie entspricht der ersten Hälfte der Chanson (T. 1—26); T. 13—15 und 19 übernimmt der Kontra die Melodie. — T. 1—26 der Chanson ist auch im Gloria (T. 1—55) und im Credo (T. 1—67) verarbeitet. Auffallend ist, daß in beiden Sätzen das charakteristische, absteigende Dreiklangmotiv T. 8—9 der Chanson in der Oberquinte erscheint — ein Zeichen, daß es dem Autor darum zu tun war, alle Anklänge an die Liedmelodie möglichst unauffällig zu gestalten. Der zweite Teil der Chanson ist im weiteren Verlaufe der Sätze bruchstückweise, und nicht mehr durchlaufend verarbeitet. Nur die Schlußphrasen sind überall noch zu erkennen. Ebenso frei ist das Sanctus gehalten. Das erste Agnus entspricht hingegen wieder dem ersten Teile der Chanson; zweites und drittes Agnus verwenden Motive des zweiten Teiles nur gelegentlich.

Durchlaufend ist daher in dieser Messe, wie oben ersichtlich, nur der erste Teil der Chanson verarbeitet. Die Abbiegung des kolorierten Cantus firmus in den Kontra ist sehr häufig, besonders dann, wenn der Umfang des Messendiskantes nach unten zu sehr überschritten würde.

Deutlicher ist der Verlauf der Chansonoberstimme in den beiden *„Serviteur“*-Messen zu verfolgen. Als Grundlage dieser Messen dienten Tenor und Oberstimme der Isaacschen Chanson *„Le serviteur“* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, VII/1, S. 238).

Okeghem: Messe *„Le serviteur“* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, XIX/1, S. 95). In allen drei Teilen des Kyrie ist die Chansonoberstimme jedesmal von Anfang bis Ende verschieden koloriert verarbeitet. Teilweise erscheint die Melodie im Kontra, manchmal (besonders im *„Christe“*) ist sie in die Ober- oder Unterquarte transponiert, z. B. T. 71—92, 110—125. Die Verarbeitung der Chanson in den anderen Sätzen ergibt sich aus der nachstehenden Übersicht; wenn nicht anders vermerkt, liegt die Liedmelodie im Messendiskant:

				Chansondiskant Takt:
Gloria:				
„Et in terra“	T.	1—13		= 1—9
		44—88		= 10—33
„Qui tollis“		89—119		= 1—11
		136—160		= 20—33
„Qui sedes“		164—183		= 1—5
		195—202		= 5—9
		209—287		= 10—33
Credo:				
„Patrem“	T.	1—13		= 1—9
		39—45		= 10—13
		57—86		= 14—33
„Et incarn.“		87—114		= 1—9
		135—146		= 10—13
		159—164		= 14
		159—161	Contra	= 15—16
		165—225		= freier Durchführungsteil
		226—275		= 17—33

			Chansondiskant, Takt:
Sanctus:			
„Sanctus"	T. 1—29		= 1—9
	36—50		= 10—15
	(50—59		= 28—33; freier Schluß)
„Pleni"	60—139		= Durchführungsteil mit freier Benützung der Chansonmotive.
1. Osanna	140—146	Tenor	= 17—19
	150—172		= 20—33
„Benedictus"	173—179		= 1—3
	184—192	Contra	= 4—6
	185—210		= 6—9
	198—205	Contra	= 10—11
	213—219	Contra	= 17—21
	222—223		= 23
	233—252		= 24—33
Agnus:			
I. Agnus	T. 1—23		= 1—15
	24—27		= 16—19 (teilweise transp.)
	(27—32		= 29—33)
II. Agnus	33—56		= 1—9
	110—147		= 20—33
III. Agnus	155—175		= 20—33

Sanctus-Sabaoth und 1. Osanna einerseits, erstes und drittes Agnus anderseits bringen zusammen die ganze Liedmelodie einmal: *„Pleni"* und zweites Agnus haben den Charakter einer Durchführung; auch in den Zwischensätzen der übrigen Sätze werden oft einzelne Phrasen der Chansonoberstimme frei verarbeitet. Außer dem Kontra übernimmt einige Male auch der Kontratenor bassus die Melodie, woraus zu entnehmen ist, daß die thematische Arbeit nach und nach auf alle Stimmen übergriff. Der allmähliche Übergang von der Durchkolorierung zur thematischen Arbeit ist hier also bereits deutlich zu erkennen.

Anonymus: Messe *„Le serviteur"* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich", XIX/1, S. 141).

		Chansondiskant, Takt:
Kyrie:		
1. Kyrie u. Christe	T. 1—44	= 1—33
2. Kyrie	45—64	= (1—9; frei!)
Gloria:		
„Et in terra"	2—76	= 1—33
„Qui tollis"	77—145	= (1—33; frei!)
Credo:		
„Patrem"	1—76	= 1—33
„Et incarnatus"	84—156	= (1—33; frei!)
Sanctus:		
„Sanctus-Sabaoth"	1—35	= 1—23
„Pleni"	36—65	= Durchführungsteil
1. Osanna	66—78	= 23—33
„Benedictus"	79—124	= 1—27
2. Osanna	125—136	= 1—9
	137—143	= (28—33; frei!)
Agnus:		
I. Agnus	1—13	= 1—9
	22—28	= 10—19, teilweise frei!
II. Agnus	29—46	= 20—33
	47—61	= frei!
III. Agnus	62—93	= 20—33

In dieser Messe sind die Imitationen der Chanson zwischen Tenor und Diskant meistens dadurch vermieden, daß der korrespondierende Einsatz im Diskant einfach weggelassen ist, und daher der Tenor überall dort die Funktionen der Oberstimme übernimmt, wo beide Stimmen in der Chanson gemeinsame Phrasen aufweisen. Die Abneigung der kirchlichen Kompositionsweise gegen die Neuerungen der weltlichen Musik tritt hier deutlich zutage.
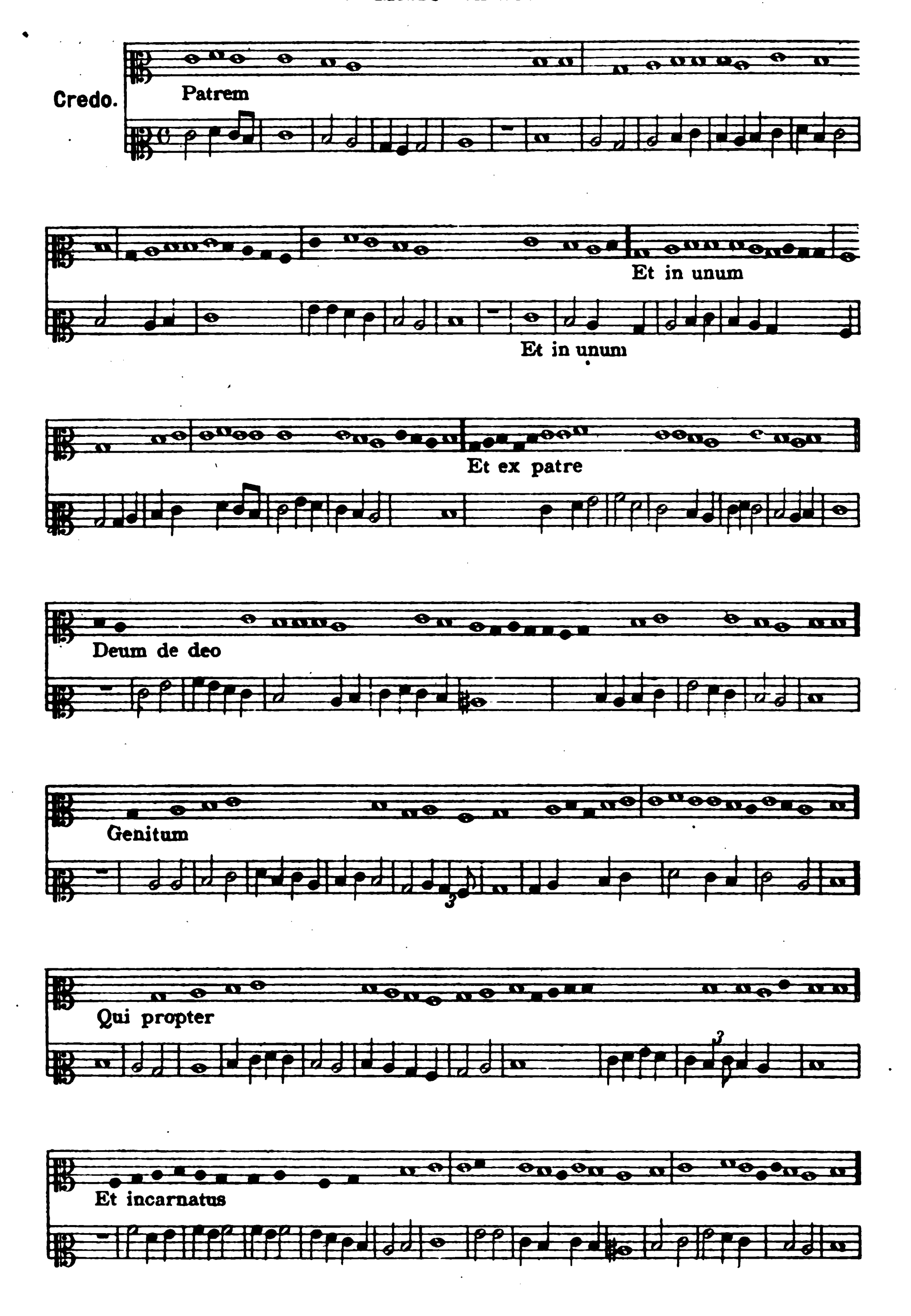
In der Dufayschen Messe über *„Se la face ay pale"* („Denkmäler der Tonkunst in Österreich", VII/1, S. 120) liegt dem Diskant nicht die Oberstimme der gleichnamigen Chanson („Denkmäler der Tonkunst in Österreich", VII/1, S. 251, 252) zugrunde, sondern vermutlich eine mit Benützung einzelner Motive der Chansonoberstimme neugestaltete Liedweise. Die naheliegende Annahme einer thematischen Kolorierung hat mit Rücksicht auf die konforme Gestaltung einzelner Satzteile, welche bereits aus der Wiederkehr derselben Kopfmotive ersichtlich ist, wohl als ausgeschlossen zu gelten.
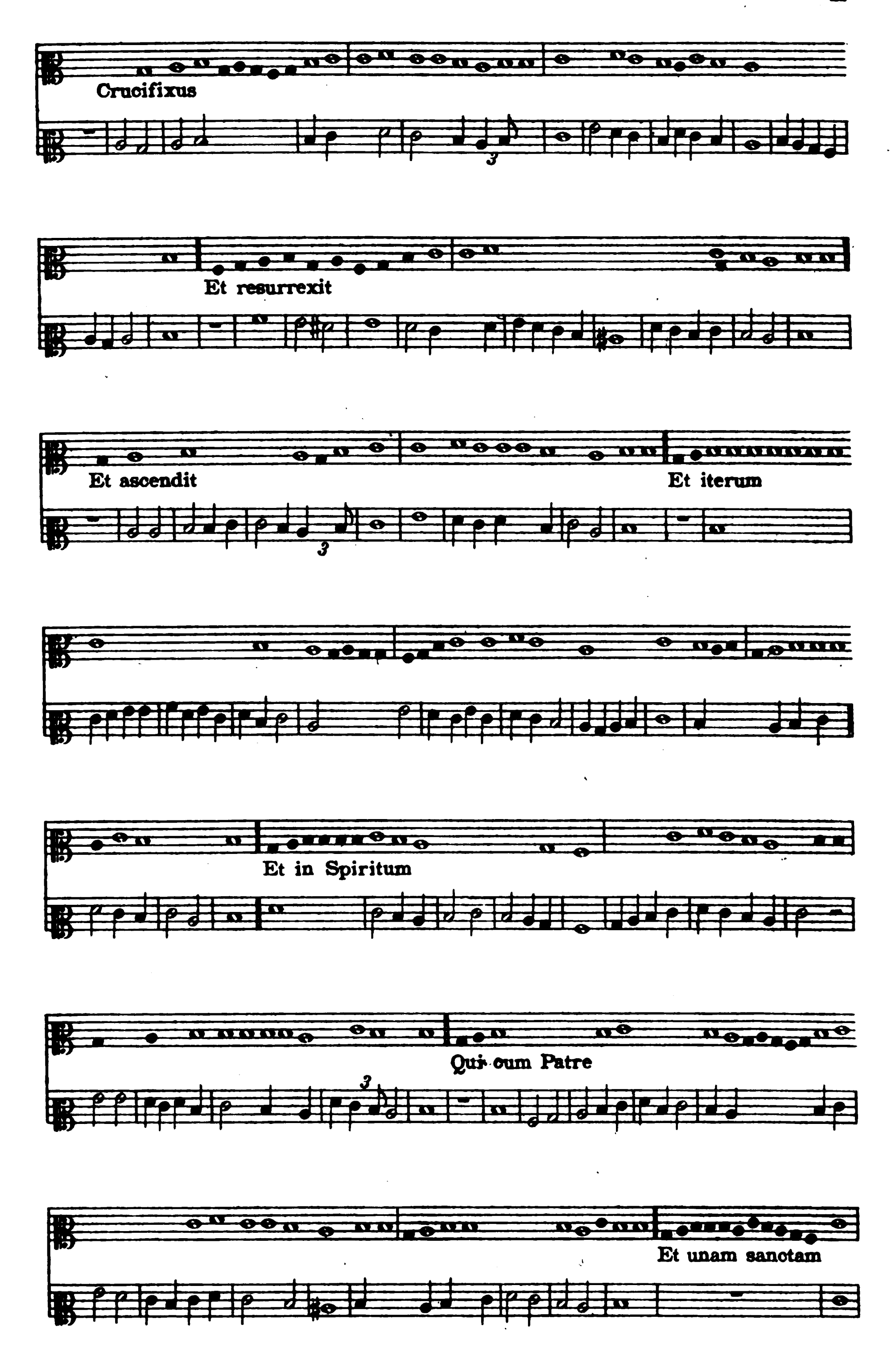
Die dem Diskant der *„Caput"*-Messen von Dufay und Okeghem („Denkmäler der Tonkunst in Österreich" XIX/1) zugrundeliegende Melodie ist, ebenso wie der Tenor, nicht bekannt. Die Kernmelodien der Oberstimmen in beiden Messen sind verschieden; jene der Dufayschen Messe ist jedoch auch in der *„Caput"*-Messe von Hobrecht (vgl. Gesamtausgabe, ed. Joh. Wolf; 23., 24. Lieferung) verwendet. — Die Cantus firmus-Technik der vorstehenden, späten Messen, für welche die bereits (S. 61) erwähnte Dekolorierungsmethode Anwendung finden müßte, soll in später nachfolgenden Untersuchungen ausführliche Behandlung erfahren.
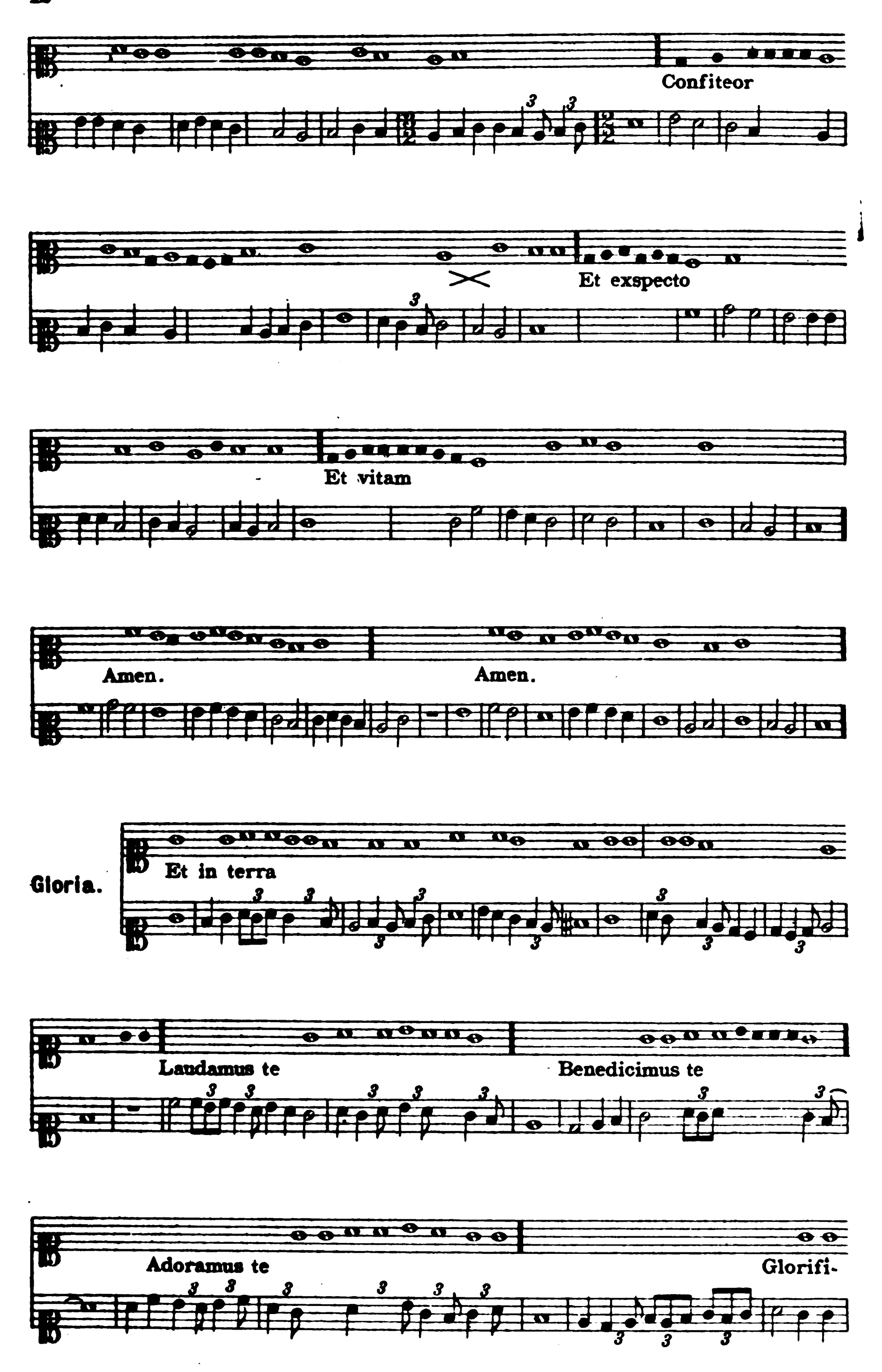
Den vorstehenden Untersuchungen ist zu entnehmen, daß die Messentechnik des Trienter Zeitalters ihr wesentliches Gepräge durch jene hochentwickelte Kolorierungskunst erhalten hat, deren Anwendung sich in fast allen Messensätzen bis zum Ausgange des Jahrhunderts in der Oberstimme feststellen läßt. Da sich die Entstehungszeit der in den Trienter Codices überlieferten kirchlichen Kompositionen schätzungsweise auf einen Zeitraum von mindestens achtzig Jahren verteilt, so bieten die Codices ein ganz einzig dastehendes Abbild der Entwicklung der Kompositionstechnik im 15. Jahrhundert, deren hervorragende Bedeutung sich an Hand der bisher veröffentlichten Messen noch nicht annähernd übersehen läßt. Soviel steht jedoch fest, daß die Technik der Trienter Messen in zwei Gruppen zu scheiden ist, von welchen sich die einfache Diskantkolorierung schon im 14. Jahrhundert in Frankreich nachweisen läßt, von wo sie dann vor der Entstehungszeit des Old Hall Ms. in England Eingang und weitere Durchbildung gefunden hat, während hingegen die jüngere der genialen Tat Dunstables zu danken ist, welcher durch die Verarbeitung mehrerer Cantus firmi jene Verschmelzung der Diskantkolorierung mit der Tenortechnik durchführte, welche das Ende des Fauxbourdon und den Übergang zur Polyphonie vorbereitete.
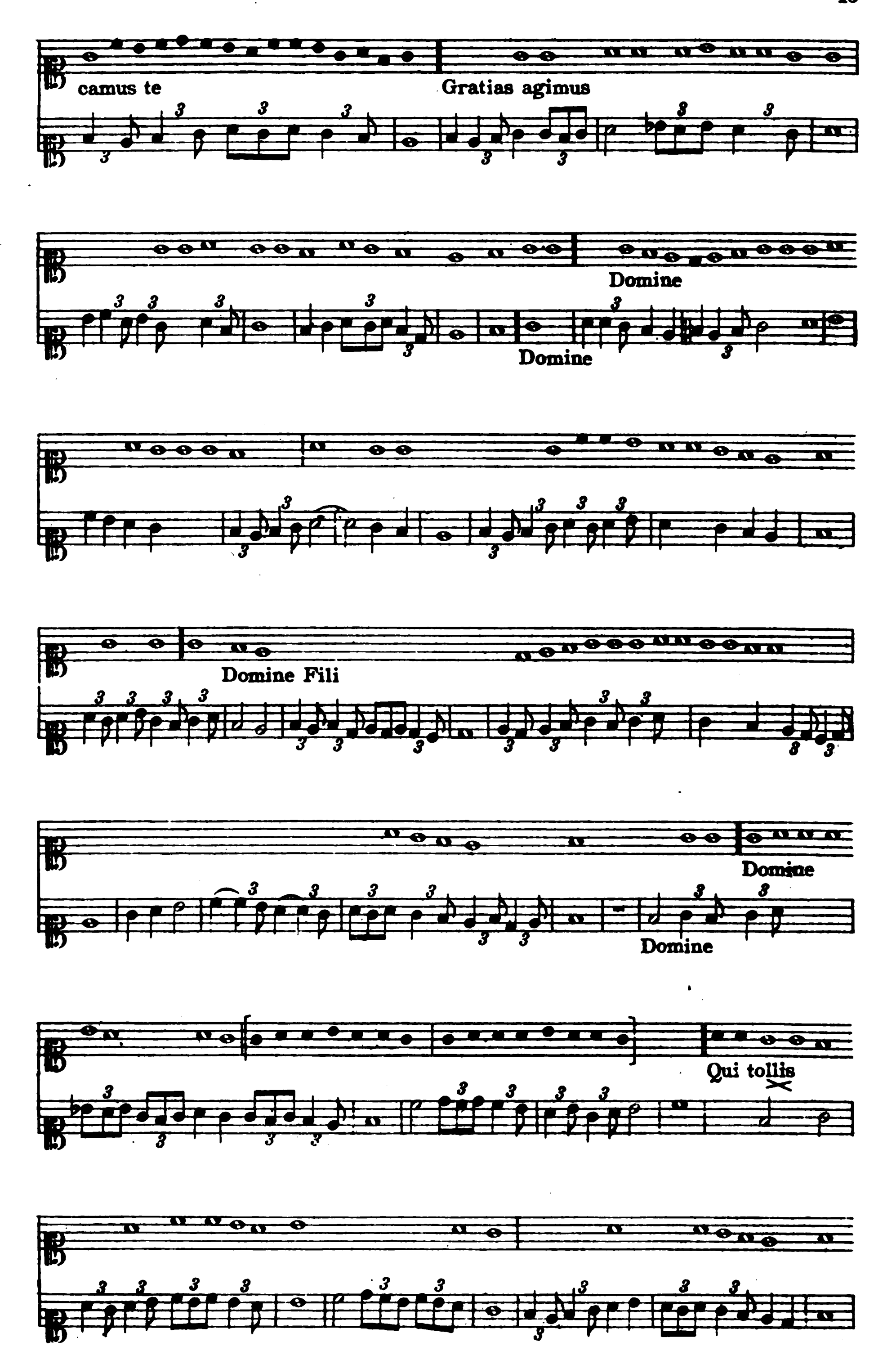
Beilage I.
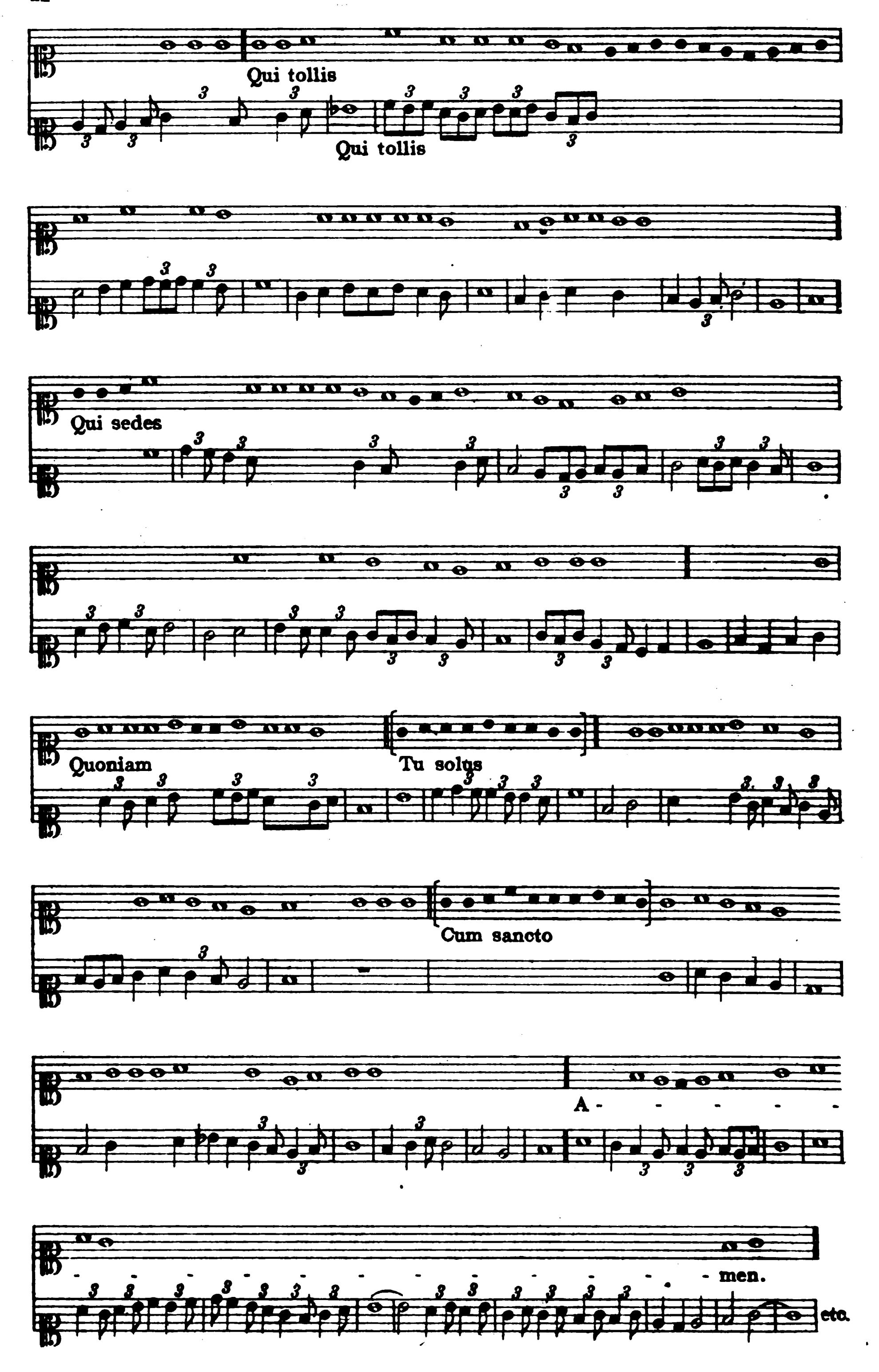
Die Verarbeitung des Chorals in der Oberstimme des Gloria und Credo der Messe von Tournai.




Crucifixus
Et resurrexit
Et ascendit
Et iterum
Et in Spiritum
Qui cum Patre
Et unam sanctam


Confiteor
Et exspecto
Et vitam
Amen.
Amen.
Gloria.
Et in terra
Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Glorifi-
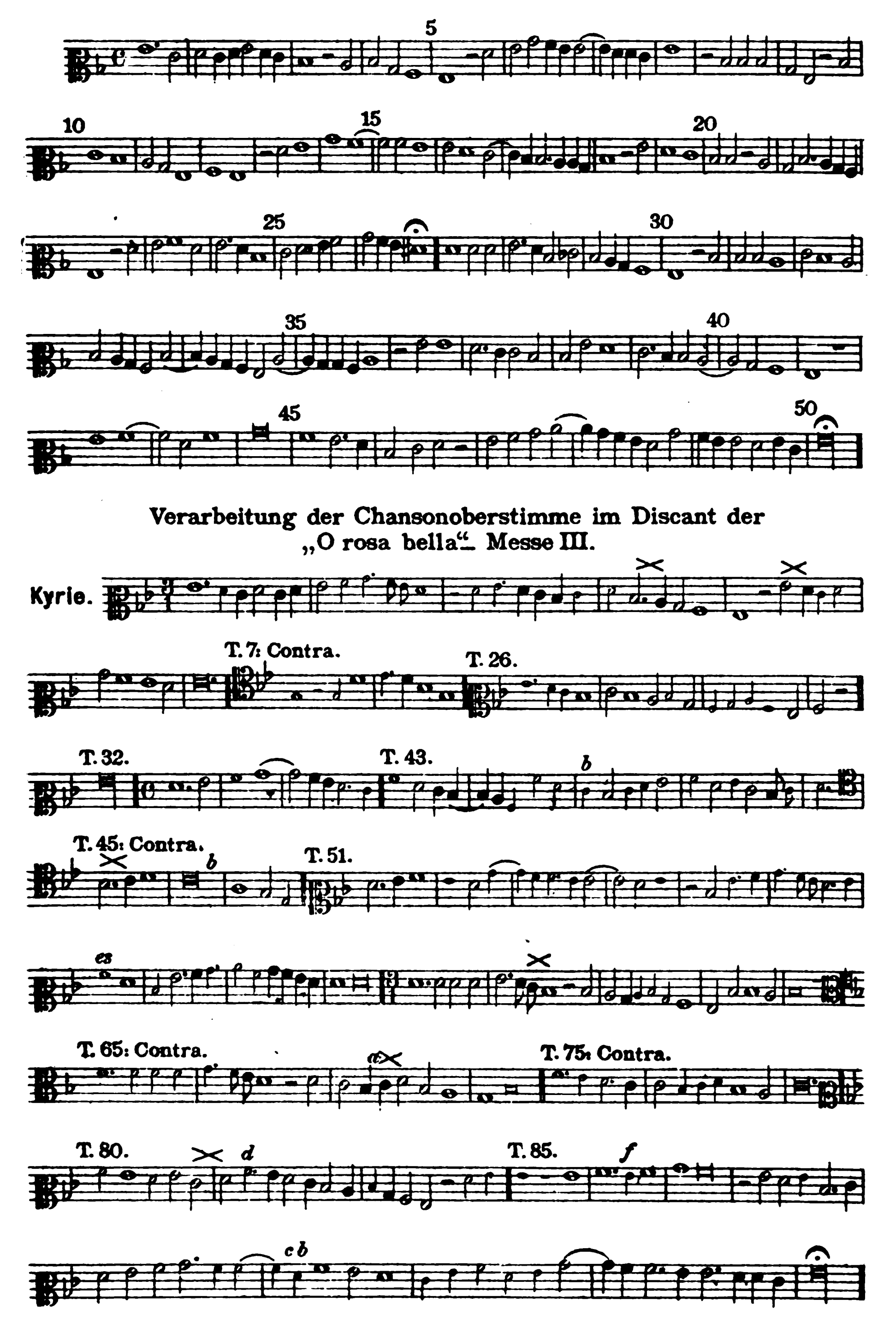

camus te
Gratias agimus
Domine
Domine
Domine Fili
Domine
Domine
Qui tollis



Qui tollis
Qui tollis
Qui sedes
Quoniam
Tu solus
Cum sancto
A - men.
etc.

Beilage II.

Oberstimme der Chanson „O rosa bella“ von Dunstable.



Gloria.

T. 18. b

T. 48. f a

a a T. 95.

c

T. 113. b

Credo. f

T. 21.
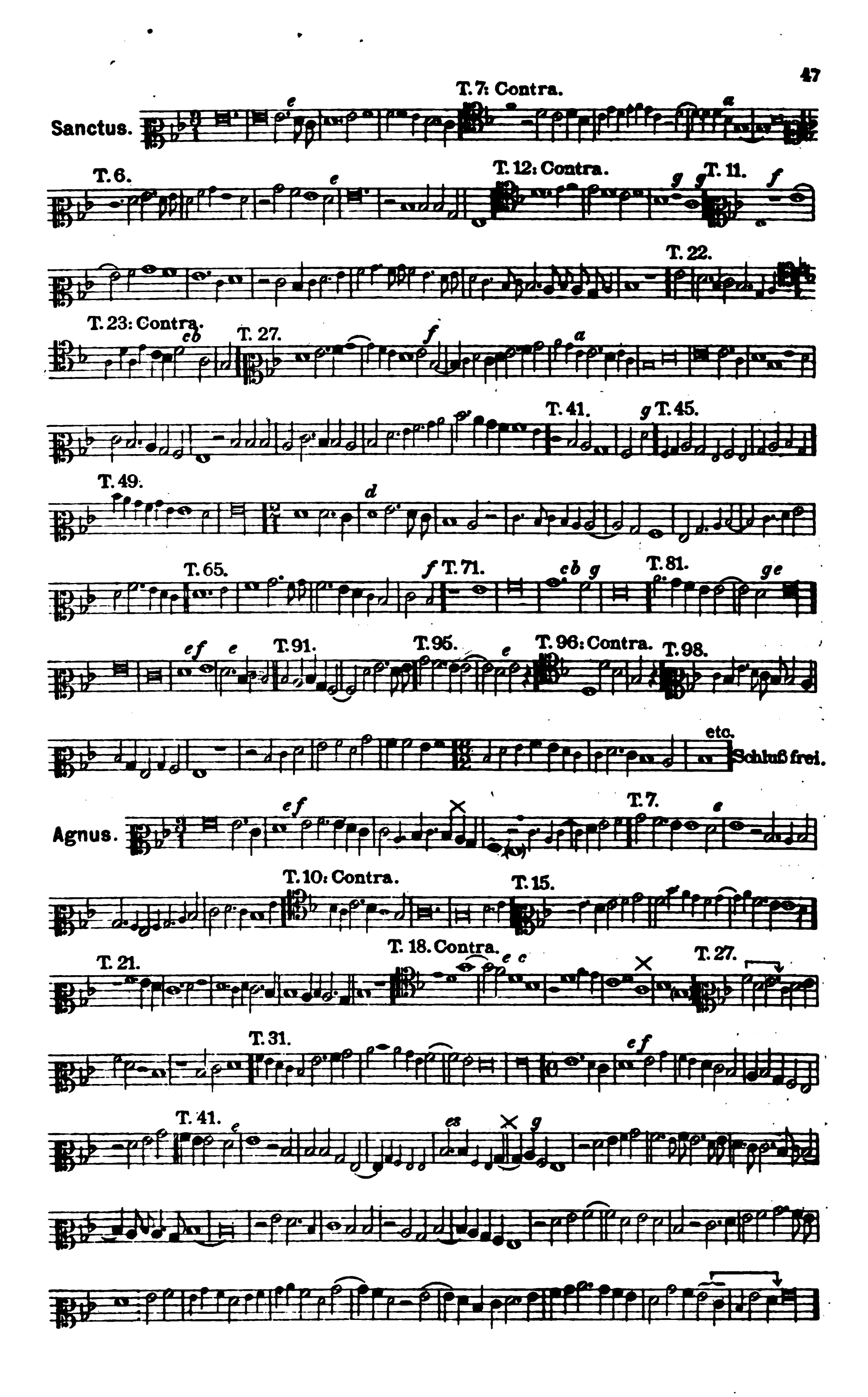
T. 52. ecbd

T. 68.

T. 81.

T. 85: Contra. a T. 93. T. 165.

d bcb b ge



Sanctus.
T. 7: Contra.
T. 6.
T. 12: Contra.
T. 11.
T. 22.
T. 23: Contra.
T. 27.
T. 41.
T. 45.
T. 49.
T. 65.
T. 71.
T. 81.
T. 91.
T. 95.
T. 96: Contra.
T. 98.
etc.
Schluß frei.
Agnus.
T. 7.
T. 10: Contra.
T. 15.
T. 21.
T. 18. Contra.
T. 27.
T. 31.
T. 41.

Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert.

Von Dr. Alfred Orel.

Während die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung über die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts bereits einen geordneten Überblick ermöglichen und Einzeluntersuchungen sich mit Berechtigung den Individualstilen innerhalb der Stilperioden dieser Zeit zuwenden[1]), widersteht das 15. Jahrhundert trotz mehrfacher Ansätze dazu noch immer dem Versuche einer stilkritischen übersichtlichen Darstellung seiner mehrstimmigen Setzweisen. Diesem Ziele versucht nun die vorliegende Studie einen Schritt näherzukommen.

„Je weiter entfernt wir von den vorangegangenen Stilperioden sind, desto leichter verlieren oder (besser gesagt) desto schwerer gewinnen wir den Maßstab für die Erfassung und Beurteilung der Stilgruppen und der Individualerscheinungen innerhalb einer und derselben Stilepoche."[2]) Ist bei Untersuchungen über die Musik des 16. Jahrhunderts eine knappe zeitliche, ja auch eine persönliche Abgrenzung des Materials möglich, so geht dies im 15. Jahrhundert nicht an, man wollte denn eine Sonderuntersuchung über ein einzelnes Werk anstellen. In dieser Zeit verschwimmen die Konturen der Stilperioden noch zu stark; um wie viel schwerer könnte erst die Individualität eines einzelnen Künstlers erfaßt werden. Ist derart eine zeitliche Beschränkung des Materials nicht gut möglich, so muß eine solche in sachlicher Hinsicht erfolgen.

Die vorliegende Studie erstreckt sich demnach innerhalb des durch den Inhalt der Trienter Codices umgrenzten Zeitraumes auf die geistliche Musik, u. zw. auch auf diese nur insoweit, als es sich nicht um Kompositionen des Ordinarium Missae handelt. Es soll vor allem versucht werden, innerhalb dieses Rahmens die einfachen, grundlegenden Arten von Kompositionstechnik zu beleuchten, welche in ihrer Fortentwicklung die Grundlagen späterer Epochen ausmachen. Kombinationen der verschiedenen, einzeln zur Ausbildung gebrachten kompositionstechnischen Prinzipien, sowie erst auf diesen Grundformungen beruhende Arten von Technik sollen nur insoweit gestreift werden, als sich aus dem umschriebenen Rahmen Ausblicke darauf ergeben. Insbesondere die Durchimitation scheint mir durchaus auf dem Fundamente eines der zu betrachtenden Prinzipien zu beruhen, dessen Ausbildung zur Voraussetzung zu haben. Ihre Untersuchung soll daher einer gesonderten Darstellung der anscheinend das spätere 15. Jahrhundert umfassenden Übergangszeit vorbehalten bleiben.

Als engstes, spezielles Material für diese Untersuchung kommen die gleichzeitig in der vierten Auswahl aus den Trienter Codices („D. T. Ö.", Jahrgang XXVII/1,

---

[1]) Vgl. die reiche Literatur über Palestrina, O. Lasso, wie auch die Studie über die Messen des Jacobus Gallus im 5. Bande der Studien zur Musikwissenschaft.

[2]) G. Adler. Der Stil in der Musik, I., S. 232.



Band 53)[1]) zur Veröffentlichung gelangenden Kompositionen — abgesehen von der Messe Lieberts — in Betracht. Für ihre Wahl war die Erwägung maßgebend, daß Verschiedenheiten innerhalb einer bestimmten Richtung um so deutlicher hervertreten, je mehr allfällige in anderer Hinsicht vorhandene Unterschiede fehlen. Soll daher die kompositionstechnische Faktur untersucht werden, so empfiehlt es sich, das Material derart auszuwählen, daß verschiedenartige Einflüsse von Seiten des Textes u. dgl. möglichst ausgeschaltet werden. Die Trienter Codices enthalten nun 16 mehrstimmige Kompositionen über den Text der marianischen Schlußantiphon *„Salve regina"* (nur Messensätze und Magnificat sind in größerer Zahl vertreten); von diesen sind zwei bereits in der ersten Auswahl (D. T. Ö., VII, S. 178 und 191) veröffentlicht worden, 13 bringt die vorliegende Publikation; nur them. Kat. Nr. 566 wurde als Kanon zurückgestellt, um im Zusammenhange mit den übrigen Kompositionen dieser Gattung veröffentlicht zu werden. Es lag nunmehr nahe, auch die übrigen marianischen Schlußantiphonen heranzuziehen. Die Untersuchung dieser Kompositionen führte auf ihren engen Zusammenhang mit der kompositionstechnischen Faktur der Hymnen und im weiteren auf die Betrachtung der in den Werken Dufays zutage tretenden Arten von Kompositionstechnik, da diese durch die Bedeutung Dufays und die über sein Leben bekannten Daten[2]) immerhin einen brauchbaren Vergleichspunkt bieten.[3])

A. W. Ambros kennzeichnet im dritten Bande seiner „Geschichte der Musik"[4]) die Zeit von 1450 bis 1550 mit folgenden Worten: „Die höchst ernste und gewissenhafte Arbeit dieser für die Entwicklung der Musik so überaus wichtigen Epoche ging... darauf aus: auf der gegebenen Grundlage des gregorianischen Gesanges und des Volksliedes die Polyphonie in dem unter den verschiedensten Bedingungen entstandenen, in sich zu organischer Vollendung und innerlicher Einheit geschlossenen Kunstwerke herauszubilden." In der Tat ist es charakteristisch für die geregelte mehrstimmige Musik des Abendlandes, daß sie von ihren Anfängen an bis zur Hochblüte der Polyphonie, soweit sich dies heute überblicken läßt, in großem Umfange einer gegebenen festen Grundlage bedurfte, über welcher sie ihre Gebäude aufrichtete. Ob und inwieweit schon der Conductus eine Ausnahme von dieser Regel bildet, sei hier nicht weiter untersucht; für die Annahme einer solchen Ausnahmsstellung scheint allerdings die Stelle Francos zu sprechen, wonach dem Conductus kein Cantus prius factus zugrunde liege.[5]) Ambros' Worte sind auch auf die Zeit von 1400 bis 1450 anzuwenden und wir können die Verwendung eines Cantus prius factus in irgend einer Form als ein Grundprinzip für die Kompositionstechnik des 15. Jahrhunderts bezeichnen.

Der Cantus prius factus, wie er aus der ars antiqua bekannt ist, stellt sich als eine seitens des Komponisten irgendwo andersher übernommene und dem zu schaffenden Tonsatze anscheinend technisch zugrunde gelegte Melodie (oder das Fragment einer solchen) dar, die bei der Herübernahme durch eine vollständige Veränderung ihrer rhythmischen Gestalt eine tiefgreifende Umgestaltung erfährt. Die in langen Noten vorgetragene Weise wird in scheinbar willkürlicher Weise zerdehnt, durch Pausen

[1]) Im folgenden mit D. T. Ö. 53 zitiert.

[2]) Vgl. Haberl, G. Dufay in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (VfM) I.

[3]) Raummangel zwang zu einer weitgehenden Einschränkung in der Publikation des untersuchten Materials. Insbesondere seien folgende, auch im weiteren Verlaufe öfters zitierte, unveröffentlichte Kompositionen erwähnt, die für später folgende Auswahlen aus den Trienter Codices zurückgestellt werden mußten: die übrigen marianischen Schlußantiphonen („Ave regina coelorum" und „Regina coeli", zusammen 13 Kompositionen), die Hymnen mit den Texten: „A solis ortus", „Aurea luce", „Conditor alme siderum", „Deus tuorum militum", „Exultet coelum", „Iste confessor", „O lux beata", „Urbs beata Jerusalem", „Ut queant laxis" (zusammen 32 Stücke), endlich die übrigen, in den Trienter Codices enthaltenen, hieher gehörigen Kompositionen Dufays.

[4]) 1. Aufl. S. 9.

[5]) Gebert, Scriptores . . . III. S. 12.

4



bis in einzelne Noten zerrissen, und fast durchwegs im Verlaufe des Tonstückes wiederholt. Dieser für das 15. Jahrhundert alten Cantus firmus-Verwendung sind z. B. Dufays (allerdings weltliches) *„Basilissa ergo gaude“* (D. T. Ö., 53, S. 30) und *„Nuper rosarum flores“* (D. T. Ö., 53, S. 25) zuzurechnen. Beide zeigen einen Cantus firmus in der erwähnten zerdehnten und zerrissenen Gestalt, doch wiederholt *„Basilissa“* die Melodie des Graduale aus der *„alia missa pro virgine tantum“: „Concupivit“*[1]) nicht, während in *„Nuper rosarum“* zwar die Choralweise zu *„Terribilis est iste locus“* (Anfang des Introitus in anniversario dedicationis ecclesiae) viermal wiederholt wird, u. zw. jedesmal in anderer Mensur, bezw. in anderem Tempo, eine Abweichung von der typischen Gestalt jedoch darin liegt, daß der Cantus firmus verdoppelt, d. h. von beiden Tenoren in verschiedener Rhythmisierung vorgetragen wird, wobei diese beiden Stimmen im Vortrage der einzelnen Partikel, in die der Cantus firmus zerlegt ist, sich ablösen, vielmehr mit ihrem Vortrage ineinandergreifen. Die alte Art der Cantus firmus-Verwendung zeigen bekanntlich auch Dunstables *„Veni sancte spiritus“* (D. T. Ö., VII, S. 201, 203).[2])

Die Feststellung derartiger Cantus firmi bietet selten Schwierigkeiten, da sie meistens die vom Texte der mehrstimmigen Komposition (der Ober-, bezw. Gegenstimmen) verschiedenen, eben der Cantus firmus-Weise eigenen Textworte, zumindest deren Anfang, aufweisen. Das eigentümliche rhythmische Bild derartiger Tenore ist oft ein Kriterium dafür, daß ein Cantus firmus vorliegt, allein an sich liegt darin noch kein untrügliches Kennzeichen. Auch die melodische Gestalt läßt keinen sicheren Schluß zu, sei es nun, daß es sich um vermeintlich volksliedartige Bildungen handelt, sei es, daß die Stimme scheinbar melodisch Choralcharakter trägt. Besonders den Choralintonationen ähnliche Wendungen verleiten leicht zu Fehlschlüssen; die melodische Verwandtschaft einer selbständig geführten Stimme mit dem gregorianischen Chorale erklärt sich für das 15. Jahrhundert aus der Entwicklung der mehrstimmigen Musik, insbesondere der Vokalmusik, die ja hauptsächlich auf dem Chorale[3]) beruht und unter seiner Herrschaft zur Entfaltung kam. Der Tenor in Dufays *„Hostis Herodes“* (D. T. Ö., VII, S. 162) bringt z. B. im Anfange anscheinend die Intonation des ersten Tones „d—a—b'—a“, der chorale Cantus firmus liegt jedoch im Superius. Ein selten trügendes Merkmal für das Vorhandensein eines Cantus firmus im hergebrachten Sinne liegt aber in der Gliederung einer Stimme in mehrere Teile, deren einer die mehr weniger getreue Wiederholung des anderen ist.[4])

Der alte Cantus firmus reicht in seinen Wurzeln bis zur Entstehung des Motetts zurück. Aus den *„clausulae“* der Organa, die bei Gleichbleiben des vorangehenden Teiles neu, bezw. in verschiedenen Fassungen bearbeitet wurden, entstand durch Textlegung unter die rhythmisch belebten Oberstimmen das Motett. Der Komponist einer derartigen neuen Klausel übernahm vom Vorgänger, wenn nichts anderes, so wenigstens den als Teil der Stimme des alten Organums oft nur wenige Noten umfassenden Tenor. Ob es sich nicht auch schon hier um eine Art Variationstechnik handelt, kann mangels entsprechender Publikationen derzeit nicht entschieden, ja nicht einmal mit einiger Sicherheit behauptet werden. Allein die große Bedeutung der Variation, die sich schon in den Kirchentönen ebenso wie in der frühen orientalischen Musik zeigt, und im späteren Verlaufe auch der mehrstimmigen Musik klar zutage tritt, läßt einen der-

[1]) Die Melodie stimmt in ihrem weiteren Verlaufe mit der heute üblichen Fassung nicht genau überein.

[2]) Die Gestalt der anderen Stimmen, besonders der Oberstimme, mit der sich Hugo Riemann in seinem Handbuche der Musikgeschichte eingehend befaßt, bleibt hier außer Betracht.

[3]) Um Mißverständnissen vorzubeugen sei bemerkt, daß im ganzen Verlaufe dieser Studie unter „Choral“ stets der katholische (gregorianische) und nicht der protestantische zu verstehen ist.

[4]) Dies war z. B. der Ausgangspunkt zur Feststellung des Cantus firmus im Salve regina Nr. 5 (D. T. Ö. 53, S. 52.)



artigen Gedanken nicht sinnlos erscheinen.[1]) Die Vorstufe der mensural notierten Musik, die Zeit der modalen Schreibweise, zeigt — wie Ludwigs *„Repertorium"* dartut — die Rhythmisierung des Tenors nach streng modalen Prinzipien; die Pausen, welche die einzelnen Teile des Tenors trennen, treten in regelmäßigen Abständen nach den schematischen Rhythmusgruppen ein, unregelmäßige Bildungen gehören offensichtlich zu den Ausnahmen.[2]) Daß diese mechanischen Teilungen und Gestaltungen des Tenors auch in der Zeit der ausgebildeten Mensuralnotation beibehalten werden, erklärt sich aus der Entstehung und Fortentwicklung der Motette. Finden wir schon in den Codices mit Quadratnotation die Melismen (Klauseln) des *„Magnus liber organi de Gradali et Antiphonario"* Leonins, bezw. die Ersatzstücke Perotins und seiner Zeit als Motettquellen benützt, so ist dies auch weiter bei Handschriften in Mensuralnotation der Fall, sei es nun, daß es sich um bloße Umschriften aus alter Notation (Cod. Montpellier H. 196, Faszikel 1)[3]), oder um wirkliche Bearbeitungen solch alter Kompositionen handelt. Allein auch dann tritt uns diese schematische Rhythmisierung des Tenors entgegen, wenn wir einen Zusammenhang mit älteren Handschriften nicht feststellen können (Cod. Montpellier, Faszikel 7 und 8)[4]). Allerdings tritt hier auch schon — wie Ludwig sagt — die Befreiung von den Modusfesseln auf[5]); auch dies ist leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß die Durchführung eines Modus ihren Zweck verloren hatte, vielleicht auch allmählich das Verständnis für die Bedeutung des Modus verloren gegangen war. So ist z. B. Coussemaker[6]), Nr. 16, ein Beispiel für einen nicht modalen, wohl aber schematisch rhythmisierten Tenor. Die Gliederung des dreimal vorgetragenen Tenors erfolgt in je sechs Abschnitte in der Dauer von vier Breven, die durch drei Noten und eine Pause ausgefüllt werden; lediglich am Schlusse jeder Tenordurchführung erscheinen 6 Noten und 1 Pause. Anderseits finden sich aber wie in (l. c.) Nr. 36 Tenore, die gewiß in ihrer Entstehung nicht weit zurückgehen, dennoch aber modal rhythmisiert werden.[7]) Die große Bamberger Motettenhandschrift[8]) zeigt die Tenore auch in modaler Rhythmik, wie Aubrys Ausführungen im zweiten und dritten Kapitel des dritten Bandes dartun. Für die gleiche mechanische Rhythmisierung der Tenore im 14. Jahrhundert bietet J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation[9]) Beispiele. Bemerkenswert ist hier besonders die Bildung bei Nr. 16, wo die Tenormelodie (der vierte Vers des Salve regina) in drei rhythmisch gleiche Perioden zerlegt wird, die aber mit der Gliederung der Choralmelodie nicht das Geringste zu tun haben, im Gegenteil Noten des Cantus firmus, die zu einem Worte gehören, derart zerreißen, daß sie in verschiedene rhythmische Perioden fallen[10])(die rhythmische Periode umfaßt hier 16 Noten des Cantus firmus). Wolfs für die Kenntnis der ars nova so überaus wertvolle Publikation weist von selbst auf die Lücke hin, die durch den Mangel an allgemein zugänglichen Stücken der französischen Schule des späteren 14. Jahrhunderts entsteht. Besonders für die geistliche Musik dieser Zeit ist dies sehr fühlbar; eine auch nur annähernd lückenlose Darstellung der Entwicklung ist dadurch vorläufig nicht möglich. Wir finden den Cantus firmus erst wieder in Publikationen der Trienter Zeit;

[1]) Fr. Ludwig erwähnt (Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. 1, Abt. 1, Halle a. S. 1910, S. 3) „Veränderungen" der Dupla in den Organa Leonins seitens Perotin neben der Neukomposition solcher Dupla.

[2]) Vgl. die Tabelle: Repertorium S. 174, Kolonne f.

[3]) Vgl. Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemakers . . ." in S. I. M. G. V.

[4]) Ebenda.

[5]) Coussemaker, „L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles", Nr. 34.

[6]) L'art harmonique . . .

[7]) Der erwähnte Tenor setzt sich, wie Ludwig feststellt, aus modal rhythmisierten Refrains verschiedener Lieder zusammen.

[8]) MS. Ed. 6, hgg. von P. Aubry in „Cent motets du XIIIe siècle".

[9]) III. Bd. Nr. 1, 5 bis 10, 13 bis 16.

[10]) Die Stimme siehe am Ende der dieser Studie angefügten Tabelle I.



allein es ist nicht anzunehmen, daß seine Verwendung — wenn sie auch in der weltlichen Musik anscheinend nicht mehr anzutreffen ist — in der geistlichen Musik plötzlich eine Zeitlang ausgesetzt haben sollte.[1])

In den Trienter Codices treten diese Tenore in der geistlichen Musik außerhalb der Ordinariumskomposition sehr stark in den Hintergrund, aber auch hier finden wir sie als mechanisch rhythmisierte Gebilde. Wenn auch von einer modalen Rhythmik in diesen Stimmen keine Rede mehr ist, die Gestalt der Melodie bei ihrem ersten Auftreten oft kein regelndes Prinzip erkennen läßt, anscheinend reine Willkür die Rhythmik bestimmt, so drückt sich das mechanische Gestaltungsprinzip meistens in den Wiederholungen aus, die dem ersten Ablaufe des Cantus prius factus in der Regel folgen.

Auch die Wiederholung des Cantus firmus reicht in der Geschichte der mehrstimmigen Musik sehr weit zurück. Schon der *„Magnus liber organi"* zeigt in der zweiten der auf uns gekommenen Fassungen, in der Handschrift Florenz, Bibl. Laurenz. pluteus 29, cod. 1 (Fl. 29, 1) anscheinend ein Beispiel dafür, wenn hier der Teil des Organums *„Alleluja, Hodie Maria Alleluja"* (fol. 125'): *„Regnat"* sich aus den beiden Ersatzklauseln Regnat Nr. 2 und 3 zum *„Magnus liber"* in Wolfenbüttel 677, olim Helmstad. 628, fol. 59 zusammensetzt.[2]) Man vergleiche auch Fl. 29, 1, fol. 19, wo das dreistimmige Organum *„Exiit sermo"* einen Teil mit zwei Durchführungen des *„manere"* in verschiedener Rhythmisierung enthält. Daß mit solchen Klauseln zusammenhängende Motetten die gleiche Erscheinung aufweisen, ist selbstverständlich.[3]) In der Folge finden wir in Codex Montpellier H. 196 die Wiederholung des Tenors in sehr großem Umfange (Coussemaker, L'art... Nr. 31, 32, 18, 14, 6, 37, 7, 9, 45, 29 u. a. m.). Schon hier tritt die Wiederholung in verschiedenartiger Gestalt auf: meistens ausgeschrieben, manchmal aber auch bloß durch beigefügte Worte angeordnet (Nr. 31: „Ter", also dreimal vorzutragen); die ausgeschriebenen Wiederholungen sind entweder notengetreu oder sie weisen Veränderungen auf, wie z. B. in Nr. 29, wo in der Wiederholung Melodietöne durch Pliken ersetzt werden, oder in Nr. 5, wo die Tonfolge „f—d—e—c" in der Wiederholung durch „f—e—d—e—d—c" ersetzt wird. Daß die Wiederholung ein fremdes Bild ergibt, wenn — wie es oft der Fall ist — rhythmischer und melodischer Periodenschluß nicht zusammenfallen, ist selbstverständlich. Auch in der Bamberger Motettenhandschrift finden wir Tenorwiederholungen mit und ohne rhythmische Änderungen der Gestalt (Aubry a. a. O.: Nr. 2, 3, 4, 5, 15, 22, 30, 32, 43, 49, 50 u. a. m.). Ebenso bietet der Roman de Fauvel Beispiele für Tenorwiederholungen (Wolf, Geschichte der Mens. Not. III, Nr. 5, 7: *„iterum"*, 9: doppelte, ausgeschriebene Wiederholung, 10: ausgeschriebene Wiederholung). Bei den Motetten Machaults stellt schon Johann Wolf[4]) Wiederholung infolge Bildung der zweiten Hälfte des Tenors durch Diminution aus der ersten fest. In der Tat sind derartige Bildungen bei Machault häufig (Wolf, Geschichte der Mens. Not. III, Nr. 13, 14, 15: die einfache Tenormelodie zerfällt hier in zwei melodisch gleiche, nur rhythmisch verschiedene Teile, der ganze Tenor erhält also folgende Formel:

$$(a + a') + \frac{a + a'}{2}; \text{ ferner } 16).$$

Anscheinend in einer Entwicklungslinie mit diesen Wiederholungen liegen die Canones, welche die Bildung der ganzen Stimme aus einem mehr oder weniger kurzen

[1]) Die Untersuchung der Entwicklung der Rhythmik derartiger Tenore muß einer besonderen Studie vorbehalten bleiben; hier mögen diese kurzen Bemerkungen genügen. Daß die Entwicklung der Notation eigentlich nur eine Folgeerscheinung der Entwicklung der Rhythmik ist und von diesem Standpunkte aus zu betrachten wäre, betont schon Ludwig in seiner Besprechung von Wolfs Geschichte der Mens.-Not. (S. I. M. G. VI.)

[2]) Ich stütze mich hier auf Ludwigs Repertorium und folge auch seinen Bezeichnungen.

[3]) Vgl. Coussemaker, L'art harmonique, Nr. 37.

[4]) Gesch. d. Mens.-Not. I, S. 175.



Melodiestück vorschreiben. Eine der Stimme beigegebene Anweisung: *„iterum"*, *„ter"*, stellt ja an sich schon die einfache Form eines Kanons dar; anderseits ist wieder eine ausgeschriebene, rhythmisch differenzierte Wiederholung auch nichts anderes, als ein Fall kanonischer Stimmbildung. Unter Kanon im alten Sinne ist eben — abgesehen von der Anwendung dieses Wortes zur Bezeichnung der konkreten Stimmbildungsvorschrift selbst — jede nach einem schematischen, vorher festgesetzten Prinzipe erfolgende Stimmbildung aus einem gegebenen Teile der Stimme, bezw. des nach dem Kanon zu konstruierenden Ganzen zu verstehen. Ob nun der Künstler das Prinzip angibt, d. h. dem Nachschaffenden seine Auffindung aus einer klaren oder dunklen Anweisung zur Aufgabe macht, oder ob er ein solches Prinzip anwendet, ohne es besonders anzuzeigen, indem er die kanonische Fortbildung „ausschreibt", ist am Ende gleich.

Der einfachen Wiederholung einer Melodie (Phrase) schließt sich die schon in der Zeit der modalen Schreibweise mögliche, rhythmisch veränderte Wiederholung an, die wir schon oben bemerken konnten (Fl. 29, 1, fol. 19: *„manere"* in *„Exiit sermo"*, Machault usw.). In der Weiterentwicklung der kanonischen Schreibweise wird diese rhythmische Differenzierung bis zu äußerst komplizierten Bildungen fortgeführt.

Die Kanontechnik ist im Zusammenhang mit den „Künsten der Niederländer" schon zu häufig behandelt worden, als daß hier näher darauf einzugehen wäre[1]); eine eingehende, das gesamte derzeit erreichbare Material heranziehende Spezialuntersuchung steht allerdings noch aus, kann aber auch an dieser Stelle nicht geboten werden. Sicher ist, daß die Kanontechnik weit in die Zeit der ars antiqua zurückreicht.[2]) Wie die Mehrzahl der Canones überhaupt, so sind auch derartige „obstinate Tenore"[3]) in den Trienter Codices hauptsächlich in Meß-Ordinariumssätzen anzutreffen, da ja — abgesehen von dem allgemeinen Zurücktreten der alten Cantus firmus-Technik in Propriums- und Officiumsstücken — diese Kompositionen schon infolge ihrer Länge Wiederholungen des Cantus firmus bedingen. Wir finden Canones, die den Vortrag in geänderter Mensur verlangen, was durch Mensurzeichen allein (Dufay: *Nuper rosarum*), durch einen Kanon allein (D. T. Ö., VII, S. 74, them. Kat. Nr. 1359, 1360) oder durch beides zusammen (*Salve regina* Nr. 11, D. T. Ö., 53, S. 70) ausgedrückt werden kann; dann begegnen wieder solche, die unter Beibehaltung der Rhythmik nur die melodische Gestalt angreifen (Dunstable: *Veni S. Spiritus*, D. T. Ö., VII, S. 201). Diesen, das Gesamtbild des Modells erfassenden Canones schließen sich solche an, die auf Veränderungen einzelner Intervalle, Noten, Pausen eingehen, Transpositionen vorschreiben usw. Das schon erwähnte *Salve regina* Nr. 11 zeigt die Anwendung dieser, dem alten Stil angehörenden Stimmbildungstechnik in der weiter unten zu besprechenden neuen Cantus firmus-Verwendung. Es sei nur hier schon darauf hingewiesen, wie gerade in diesem Falle die alte Form neuen Inhalt erhält, indem primär nicht eine Wiederholung des Cantus firmus beabsichtigt ist, sondern eine im originalen Cantus firmus gelegene Wiederholung einer Phrase (eines Verses) durch den (kanonisch vorgeschriebenen) Vortrag in der Diminution abwechslungsreicher gestaltet, in ihrer künstlerischen Wirkung gehoben wird.

Die Mehrzahl der in den Bereich dieser Untersuchung fallenden Kompositionen läßt diese alte Cantus firmus-Technik vermissen; die aus der ars antiqua überkommene, traditionelle Schreibweise wird in der Motetten- und Hymnenkomposition zurückgedrängt, um erst später, durch die Errungenschaften der Zwischenzeit bereichert und verändert wieder aufgenommen zu werden.

Bei den Kompositionen, die keinen Cantus firmus in der besprochenen Verwendungsart aufweisen, gilt die erste Frage — wie früher dem Cantus firmus, so jetzt —

---

[1]) In historischer Hinsicht vgl. vor allem: G. Adler, Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. V. f. M. II.

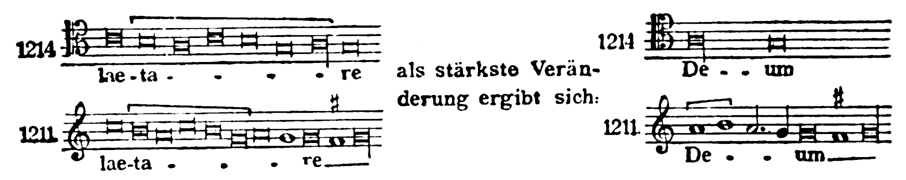
[2]) Riemann, H. B. d. M. G. II/1, S. 91.

[3]) Riemann, H. B. d. M. G. II/1, S. 91.



der Hauptstimme. Und wie der alte Cantus firmus das kontrapunktische, so bildet nunmehr die Hauptstimme das melodische Fundament der Komposition. Die einer sehr großen Zahl von Kompositionen ohne alten Cantus firmus vorangestellte Intonation der dem vertonten Texte zugehörigen Choralmelodie läßt zwanglos den Gedanken aufkommen, daß ein Zusammenhang zwischen der betreffenden liturgischen Weise überhaupt und dem mehrstimmigen Tonsatze bestehe. Und in der Tat ist mir in der „Trienter" Motettkomposition kein Fall bekannt, in dem die vorangestellte Intonation nicht dieser Vermutung Recht gäbe. Noch darüber hinaus ist es fast stets die Hauptstimme, der die Intonation vorangestellt ist; z. B. D. T. Ö., VII, S. 91, 169, 174, 178, D. T. Ö., 53, *Salve regina* Nr. 7, 9; *Regina coeli*, them. Kat. Nr. 363, 364. Einen Ausnahmsfall bildet anscheinend *„Ave regina coelorum"*, them. Kat. Nr. 1449, wo die Intonation beim Kontra steht, der Superius aber Hauptstimme ist. Untersucht man nun diese Hauptstimmen auf ihren Zusammenhang mit der gregorianischen Melodie, so führt dies zur Feststellung einer neuen Behandlung des Cantus firmus — als solchen muß man die Choralmelodie wohl wieder bezeichnen — zum verzierten Cantus firmus.

Innerhalb dieser Verwendungsart des Cantus firmus, der nunmehr im Gegensatze zur alten Technik prinzipiell von der obersten Stimme vorgetragen wird[1]), lassen sich morphologisch Bildungen von der einfachsten bis zur kunstvollsten Art feststellen. Stets erscheint die Periodisierung des Cantus firmus gewahrt und stimmen die Töne, auf denen die Hauptstimme kadenziert mit den entsprechenden des Cantus firmus überein. Seine einzelnen Töne und seine melodische Linie erfahren mehr oder weniger reiche Auszierung. Hinsichtlich des Ortes, an dem diese Verzierung einsetzt, tritt uns das gleiche Prinzip entgegen, das schon im gregorianischen Chorale herrscht, der Gesänge aufweist, die nur in der Kadenz den rein syllabischen Ductus verlieren. Es wird also in den primitivsten Fällen der Cantus firmus notengetreu übernommen und lediglich die Kadenz melismatisch ausgeschmückt; vgl. Diskant in *„Pange lingua"* Nr. 7, D. T. Ö., 53, S. 88, oder die Oberstimme in Dufays *„Conditor alme siderum"*, D. T. Ö., VII, S. 161. Auch der Superius des *„Christe redemptor"* Nr. 5 (D. T. Ö., 53, S. 84) beschränkt sich in der Verzierung des Cantus firmus fast ausschließlich auf die Kadenzen. *„Salve regina"* Nr. 11 (D. T. Ö., 53, S. 70) zeigt nur am Schlusse eine hinzugefügte figurale Kadenz. Den primitiven Fall innerhalb einfachster Verzierung zeigt z. B. *„Regina coeli"* them. Kat. Nr. 1211. Während im *„Regina coeli"* them. Kat. Nr. 1214 die liturgische Weise ohne jede Verzierung in langen, gleichmäßigen Noten vorgetragen wird, zeigt 1211 allereinfachste Figuralkadenzen mit bloßem Einschieben des Subsemitoniums:

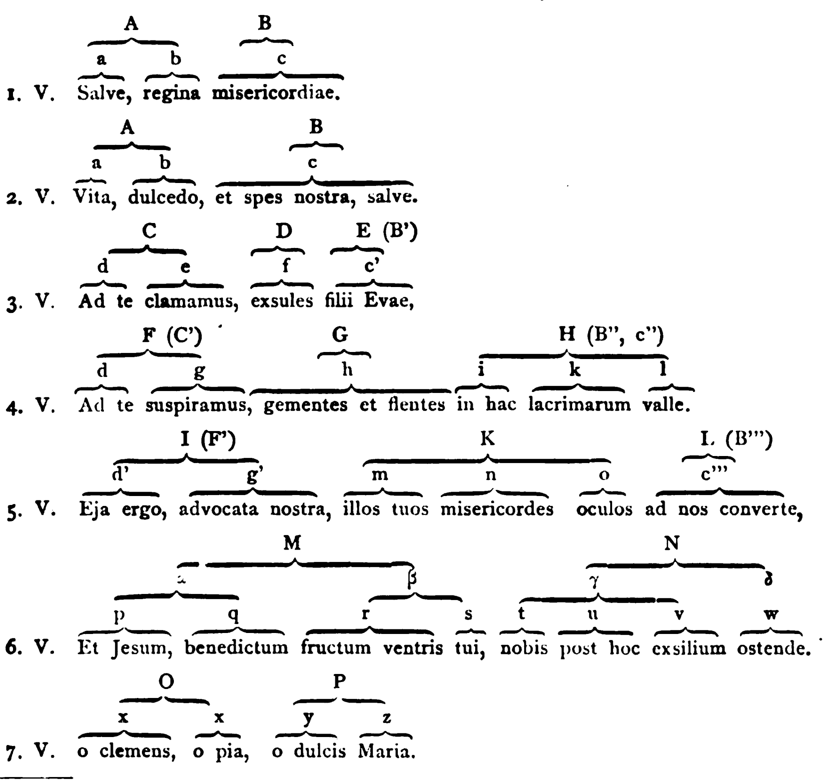


Daß auch Oberstimmen ohne Figuralkadenzen vorkommen, zeigen z. B. *„Pange lingua"* Nr. 6 (D. T. Ö., 53, S. 87), *„Urbs beata"* them. Kat. Nr. 1328 u. a. m. Den Fällen, in

[1]) Darüber wird weiter unten zu sprechen sein. Mit den kolorierten Oberstimmen in den Trienter Codices befaßt sich auch A. Schering in seinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", doch steht er — wie sich zeigen wird — auf einem durchaus anderen Standpunkt, als dem in dieser Studie vertretenen. Nach Abschluß meines Manuskriptes erhalte ich durch die Liebenswürdigkeit Dr. Fickers Einblick in dessen gleichzeitig zur Veröffentlichung gelangende Arbeit und entnehme daraus, daß Prof. Koller († 1910) vor Jahren schon das Vorhandensein des Cantus firmus in derartigen Oberstimmen feststellte. Die diesbezüglichen Aufzeichnungen Prof. Kollers waren mir jedoch nicht zugänglich, da sie zum Materiale für die Studie Dr. Fickers gehörten, das während der Kriegsdienstleistung des Bearbeiters diesem zur Benützung vorbehalten war.

denen die Verzierung entsprechend der Periodisierung des Cantus firmus am Schlusse jedes Verses oder eines entsprechenden Abschnittes auftritt, reihen sich solche an, die auch innerhalb dieser Abschnitte der originalen Melodie eine Kadenz anbringen und dadurch entweder eine vorhandene Cäsur betonen oder das Ende eines Versfußes (eines Wortes) zu einer Cäsur ausgestalten, z. B. Binchois: *„Veni creator"* (D. T. Ö., 53, S. 89), welches Figuralkadenzen über „creator", „superna", „creasti", also am Ende des zweiten Fußes der tripodischen Verse macht. (Ob hier nicht eine Auffassung des Verses als vierhebig mit schwächerem Tone auf der Schlußsilbe vorliegt, so daß die Cäsur den Vers in zwei gleiche Teile teilte, sei hier nicht weiter untersucht.) Von den Kadenzen greift die Melismierung auf die übrigen Teile des Cantus prius factus über, wodurch die Stimme immer mehr an Ausdehnung gewinnt, so daß Kadenzen, die nur an den Kadenzstellen des Cantus firmus angebracht würden, in weiten Abständen aufeinanderfolgten. Dem helfen nun die eingeschobenen Kadenzen ab, allerdings immer an solchen Stellen, die es dem Texte oder der Melodie nach rechtfertigen. Man vergleiche daraufhin Dufays *„Salve regina"* (D. T. Ö., VII, S. 178) mit der Choralmelodie.

Die Choralmelodie weist folgende Gliederung auf[1]):



[1]) Im nachfolgenden Schema mußte aus technischen Gründen von einer Wiedergabe der Choralmelodie abgesehen werden. Es wird daher auf die am Schlusse der Studie befindliche Tabelle I verwiesen, die es auch ermöglicht, verschiedene Fassungen der liturgischen Weise zum Vergleich heranzuziehen. Die Interpolation des Wortes „mater" nach „regina" im ersten Verse ist nicht notwendig, wenn auch die offizielle Fassung der Vaticana es enthält; denn es fehlt im ursprünglichen Text und seine durch den Usus bewirkte Einfügung erhielt erst im 16. Jahrhundert die kirchliche Sanktion. Für die Analyse der Melodie ist es im Gegenteil hinderlich, da die Änderung, die es in der Melodie bewirkte, die Symmetrie im melodischen Baue zerstörte. (Vgl. P. Wagner „Das Salve regina" in Gregorian. Rundschau II.) Ähnliches gilt für „virgo" in der letzten Anrufung.

Nach dieser schematischen Übersicht gliedert sich der erste Vers in zwei Abschnitte (A und B), deren erster wieder deutlich in die Intonation (a) und einen zweiten Teil (b) zerfällt. Die Hauptcäsur entgegen der textlichen Gliederung nach „regina" anzunehmen, ist durch den Anfang, den Schluß und den melodischen Verlauf der beiden Teile gerechtfertigt.[1]) „B" hat zwar keine gesonderte Intonation, doch sind die Anfangstöne die der psalmodischen Intonation des zweiten Tons. „A" und „B" endigen mit einer Choralkadenz auf der Finalis, nur begnügt sich der erste Teil mit dem Erreichen dieses Tones aus der Obersekund, während „B" durch das Umspielen der Finalis mit Ober- und Untersekund die Schlußwirkung verstärkt. Der Ductus dieses Verses zeigt im ersten Teil die Bekräftigung des durch die Intonation aufgestellten Tonschrittes Repercussio-Finalis, während der zweite Teil ein Ansteigen zur Repercussa und ein Zurückgreifen auf die Finalis aufweist. Der Vordersatz[2]) enthält den melodischen Abstieg, der Nachsatz den Anstieg. Vers 2 ist die notengetreue Wiederholung des ersten. Der dritte Vers zeigt eine architektonische Erweiterung. Zwischen den aus der ansteigenden Intonation (d) und dem absteigenden Aste (e) bestehenden Vordersatz (C) und den Nachsatz (E), der eine Umgestaltung von „B" ist, wird ein Zwischenglied (f) eingeschoben, dem melodisch ritardierende Wirkung zukommt. Während Vorder- und Nachsatz Auf- und Abstieg in sich schließen, der Nachsatzcharakter von „E" auch noch durch die geringere Erhebung zum Ausdruck gebracht wird, verstärkt „D" das an der Grenze von Vorder- und Nachsatz bestehende Spannungsmoment durch Einfügen der Dominante, deren Umspielung es darstellt. Vers 4 bietet ein Beispiel der Steigerung im gregorianischen Gesange durch melodische und architektonische Vergrößerung. Auch hier liegt Dreiteiligkeit vor. Die im 4. Vers textlich gegebene Steigerung des dem dritten Vers eigenen Gedankens findet auch im Bau dieser drei Glieder ihren Ausdruck; während im 3. Vers der Vordersatz zum Abschlusse auf der Finalis gelangt, wird hier der in der Intonation erreichte Reperkussionston festgehalten, durch das Ausholen vom hohen c noch in seiner Bedeutung verstärkt. Dadurch wird aber wieder die bei größerer Ausdehnung eines Gebildes notwendige straffere Gliederung und ihre stärkere Betonung bewirkt; denn das Endigen auf der Dominante bringt den Vordersatzcharakter viel stärker zum Ausdrucke, als dies in Vers 3 der Fall war. Kam dort dem Mittelgliede (D) die Funktion zu, die Schlußwirkung des Vordersatzes abzuschwächen, so handelt es sich hier darum, dem Nachsatze die beruhigende Wirkung, die durch den intensiven Vordersatz noch stärker wirkte, einigermaßen zu nehmen, um den ganzen Vers auf einem gesteigerten Niveau zu erhalten. Dies wird durch die Einfügung des vollkommen ruhigen Mittelteiles (G) bewirkt, der mit seinem Hinabsinken und Endigen auf der Untersekund der Finalis den Nachsatz wieder als Ansteigen wirken läßt. Auch dieser Mittelteil zeigt eine formale Erweiterung gegen den entsprechenden Teil in Vers 3, indem er nicht mehr ein Umspielen eines Tones, sondern eine vollkommen abgeschlossene melodische Kurve darstellt. Der nun breit einsetzende Nachsatz kann unschwer als eine melodische Ausgestaltung von „c" erkannt werden. Formal findet die Steigerung in der deutlichen Gliederung in Intonation, Mittelteil und Kadenz ihren Ausdruck. Diese Steigerung von Vers 3 zu Vers 4 muß nun gleichsam zur Entladung kommen, u. zw. dem Texte entsprechend (Eja ergo) im 5. Vers. Vers 3 und 4 bilden zusammen wieder einen Vordersatz, dem die Gruppe (Vers 5 und Vers 6) als Nachsatz entspricht. Graphisch läßt sich dieses Verhältnis vielleicht folgendermaßen darstellen, wobei die wagrechten Striche die Gewichts-

[1]) Vielleicht war diese vom Texte abweichende musikalische Gliederung nicht ohne Einfluß für die diese Inkongruenz beseitigende Interpolation von „mater".

[2]) Durch die Anwendung der Ausdrücke Vorder- und Nachsatz möchte ich nur das Gewichtsverhältnis, oder allgemeiner gesagt, die Relation bezeichnen, die zwischen den so bezeichneten Gebilden der heutigen Musik besteht und die als ein Grundprinzip jeglicher logischer Architektonik auch im gregorianischen Gesange besteht.

verhältnisse bezeichnen: (3. Vers : 4. Vers) : (5. Vers : 6. Vers). Die Intonation von Vers 5 beginnt — entsprechend der Stellung des Verses als Beginn der Nachsatzgruppe — nicht auf dem Ruhepunkte der Finalis, sondern in gesteigerter Intensität mit f. „g'“ ist eine Vergrößerung der architektonisch gleichen Phrase im 4. Vers. Der 5. Vers ist aber ganz besonders durch seine doppelte Stellung gekennzeichnet, die er als Beginn des Nachsatzes in der vier Verse umfassenden Gruppe und wieder als Vordersatz in der Periode: (Vers 5 : Vers 6) einnimmt. Es muß der Gruppe der beiden vorhergehenden Verse gegenüber das Schwergewicht gewahrt werden und zugleich die geringere Gewichtigkeit gegenüber Vers 6 zum Ausdrucke kommen. Die erste Funktion wird schon durch das oben erwähnte Glied „I“ betont; das Mittelglied (K) dient außerdem auch der zweiten. Nicht nur architektonisch bildet es eine Steigerung gegen „G“, auch melodisch erhebt es sich auf ein höheres Niveau. Wurde bisher c nur vorübergehend in „g“ und „g'“ berührt, so betont der Mittelteil dieses Verses das hohe d in ganz besonderer Weise. Auch hier liegt wie in „g“ und „g'“ ein Ausgreifen zu einem hohen Tone vor, von dem aus der Abstieg erfolgt, allein hier erscheint — mit einem Begriffe der modernen Theorie ausgedrückt — diese Stufe gleichsam auskomponiert: „m“ vertritt ein Rezitieren auf d und erst in „n“ tritt der eigentliche Abstieg ein. Diese Faktur entspricht auch ganz der Sinnstellung dieses Verses, der wohl den Höhepunkt des ganzen Gebetes vorstellt: die Äußerung der Bitte. Von „n“ an tritt die Stellung des Verses dem Vorhergehenden gegenüber in den Hintergrund und es wird besonders die Vordersatzfunktion gegenüber Vers 6 zum Ausdrucke gebracht. Das bis zur Untersekund der Finalis reichende Absteigen bereitet den Einsatz des ruhigen, eng mit „c“ verwandten Schlusses vor. Vers 6 bildet nun den engeren Schluß der Antiphon, woran sich noch die drei Anrufungen schließen. Dem Gewichte nach muß der Vers als Nachsatz schwerer sein als Vers 5. Würde die melodische Steigerung noch weiter geführt, so wäre das im Chorale stets beobachtete Prinzip des Maßhaltens in allen Gefühlsäußerungen schwer zu wahren. Die Ruhe, zu der wir in der Regel die gregorianischen Melodien zurückkehren sehen, müßte dann nach dieser, schon vom Beginn des Salve regina an vorhandenen Steigerung entweder das ihr zukommende Gewicht verlieren, oder den Eindruck des Abrupten, Plötzlichen hervorrufen. Den Gipfel der melodischen Höhenentwicklung haben wir daher im Mittelteile des 5. Verses erreicht und der 6. Vers bringt seine bauliche Stellung auf anderem Wege zum Ausdruck: die formale Gliederung wird erweitert, der Vers wird vierteilig (im höheren Sinne zweiteilig) statt dreiteilig (α, β, γ, δ). Die Ruhe kommt schon in der Intonation zum Ausdruck, die sich — in der ursprünglichen Fassung — nicht über die Finalis erhebt, im Gegenteil in deren Unterquart sinkt, gerade dadurch aber dem im Texte liegenden Empfinden adaequaten Ausdruck verleiht. Auch die folgende Distinctio umspielt nur die Finalis, so daß das erste Hauptglied „α“ im Prinzip ein Verweilen auf der Finalis beinhaltet; durch das Herabsinken zu ihrer Untersekund wird die vorbereitende Beziehung zu „β“ hergestellt. Auch dieser Teil erhebt sich nicht einmal bis zur Dominante und hat absteigenden Charakter. Die zweite Hälfte des Verses setzt nun mit der bekannten Intonation des ersten Tones ein, um auf ihr auch schon ihren melodischen Höhepunkt zu erreichen. Von hier an herrscht wieder durchaus die absteigende Tendenz. Das Gewichtsverhältnis dieses Verses kommt also in seiner architektonischen Gliederung, die ästhetisch-inhaltliche Bedeutung in seiner melodischen Linie zum Ausdruck. Wie dem eigentlichen Gebete die Verse 1 und 2 gleichsam vorangestellt sind, so werden nunmehr die drei Anrufungen angefügt. Der erste Teil dieses Abschnittes der Komposition besteht aus der ersten Anrufung und ihrer Wiederholung[1]), die ein Umspielen

[1]) Die Vaticana weist diese Wiederholung allerdings nicht auf, wohl aber zahlreiche andere Fassungen; auch im 15. Jahrhundert war diese Wiederholung anscheinend in Gebrauch, wie die Untersuchung der mehrstimmigen Tonsätze dartut.



der Dominante mit der Tendenz nach der Höhe aufweist. Die dritte Anrufung setzt mit dem Tonschritt der Anfangsintonation ein und bildet in ihrer Gliederung keine weiteren Besonderheiten. *„Virgo"* ist, wie *„mater"* im ersten Verse, späte Interpolation.

Die Oberstimme in Dufays *Salve regina* (D. T. Ö., VII, S. 178) zeigt nun im Anbringen der Kadenzen in der Oberstimme eine weitgehende Übereinstimmung mit dem dargelegten Bau der Choralmelodie. Daß an den Versschlüssen und an den Endpunkten der im obigen Schema mit großen Buchstaben bezeichneten Teile Kadenzwendungen auftreten, ist nach dem Gesagten selbstverständlich. Eine Ausnahme bildet der Abschluß bei „G" (... flentes); der Abstieg zur Untersekund der Finalis wird nicht durch eine Kadenz auf ihr abgeschlossen, sondern durch eine Fermate, die Qualität der Untersekund noch dadurch besonders betont, daß die Stimmführung der anderen, für die Kadenzbildung maßgeblichen Stimmen derart ist, als wäre der Abschluß auf der Finalis, mit der die nächste Distinctio einsetzt. Die Übereinstimmung in der Gliederung geht aber noch weiter; wir finden in der Oberstimme Kadenzen nach „d (Vers 3), i, k, d', n, r, t, v". In den übrigen Fällen findet sich meistens der Abschlußcharakter durch die Führung der anderen Stimmen ausgedrückt.

Die Verzierung des Cantus firmus findet also vor allem in dem Anbringen von Figuralkadenzen ihren Ausdruck, das bei fortschreitender Verzierung bis an die Schlüsse der einzelnen Worte, ja noch kleinere Melodieteile des Chorals reicht, wie z. B. bei den Melismen über *„laetare"* im *„Regina coeli"*, them. Kat. Nr. 363. Diese Kadenzen können natürlich von ganz verschiedener Ausdehnung sein, vom bloßen Einfügen des Subsemitoniums angefangen über die Unterterzkadenz[1]) bis zu ausgedehnten melismatischen Gebilden. Sie können ebenso die Choralkadenz melismatisch ausgestalten, wie als selbständige figurale Klauseln diesen angefügt werden (vgl. *Pange lingua* Nr. 1 und 4, *Salve regina* Nr. 10, Ten. T. 15/16, D. T. Ö., 53, S. 67).

Die Verzierung beschränkt sich jedoch nicht auf das Ein- oder Anfügen von Figuralkadenzen, sondern ergreift auch die Melodie als solche. Auch hier ist ein Ausgehen vom Schlusse der Verse festzustellen. Die figurale Bewegung setzt nicht erst mit der Kadenz ein, sondern schon früher: (vgl. z. B. *„Ave maris stella"* Nr. 5, D. T. Ö., 53, S. 80: *„stella, porta"*, oder Touronts *„Pange lingua"*, D. T. Ö., 53, S. 85, *Pange lingua* Nr. 4, D. T. Ö., 53, S. 86). Am wenigsten werden Intonation und Anfänge von Versen bezw. Melodieabschnitten von der Verzierung erfaßt.

Für die Technik des Verzierens bilden die in D. T. Ö., 53 veröffentlichten Hymnen einfachere Beispiele, während sich in den Antiphonen hochentwickelte Verzierungskunst offenbart. Die am Schlusse dieser Studie befindliche Tabelle II versucht, ein Bild der komplizierten Formungen zu geben, wie sie uns in den Salve regina entgegentreten.

Die schon erwähnte Tabelle I enthält mehrere Fassungen der liturgischen Melodie des *„Salve regina"*, u. zw. der Reihe nach aus folgenden Quellen:

I. *Psalmi vespertini et completorium notis musicis iuxta novum antiphonale additis.* Ed. H. Könings; Editio Schwann C. 7, Düsseldorf 1913, S. 163. (Vatikanische Fassung.)

II. Die auf dem Generalkapitel 1905 wiederhergestellte alte Zisterzienser-Melodie. (Nach der Veröffentlichung durch Jean de Valois im Aufsatze *„Le Salve regina dans l'ordre de Citeaux"*[2]).) Diese Fassung kann als dem 12. Jahrhundert entstammend angenommen werden, da die Antiphonar-Reform dieses Ordens um 1130 einsetzt.

---

[1]) Dieser Klausel, bezw. der sie kennzeichnenden „Sext" wurden bisher verschiedene Namen gegeben (Landino-Sext, englische Sext, Dufay-Kadenz u. a.) Ich wähle die neutrale Bezeichnung „Unterterz-Kadenz", weil der Ausdruck „Sext" stets den Zusammenhang mit einer Unterstimme (der Unteroktav des Kadenztones der Oberstimme) in sich begreift, im Trugschluß jedoch (vgl. D. T. Ö. VII, S. 180, T. 5, 57/58 u. a. m.) dieser „Sext" genannte Ton durchaus keine Sext, wohl aber die Unterterz des Kadenztones der Oberstimme ist. Übrigens wird durch die gewählte Bezeichnung auch das melodische (horizontale) Moment betont.

[2]) Tribune de St. Gervais, XIII 1907, Nr. 5, S. 97 ff.



III. Antiphonar MS. 1012 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg, fol. 48′—49. (12. Jahrhundert.)

IV. Codex 1799** der Hofbibliothek Wien, fol. 124. (13. Jahrhundert.)

V. MS. 1018 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg, fol. 106′—107. (14. Jahrhundert.) [1])

VI. Kölner Graduale aus dem 15. Jahrhundert in privatem Besitze in Bern. Nach der Veröffentlichung durch P. Wagner im Aufsatze: „Das Salve regina." (Gregorian. Rundschau II, 1903.)

VII. Codex 1915 der Hofbibliothek Wien, fol. 66′—69. (15. Jahrhundert.) [2])

Diesen Choralfassungen ist noch die Gestalt des 4. Verses des Salve regina in Machaults *„Felix virgo"* [3]) angefügt. Außerdem wurden zum Vergleiche herangezogen: Stift Klosterneuburg MS. 589, fol. 70—70′ (Antiphonar XIV. s. Neumen auf Linien. Fassung Va); die beiden weiteren, von P. Wagner a. a. O. veröffentlichten Fassungen; Klosterneuburg MS. 62, fol. 44—44′, bezw. 12—12′ des Fragments (XIV. s. Fassung VIIa); Klosterneuburg MS. 67, fol. 236′—237′ (Anfang XVI. s.[4]) Fassung VIIb). Va hat große Ähnlichkeit mit III[5]) VIIa und VIIb weichen nicht wesentlich von VII ab.[6]).

Die zweite Tabelle stellt der Choralfassung VI die Gestalt der liturgischen Salve regina-Weise in den Oberstimmen folgender mehrstimmiger Tonsätze aus den Trienter Codices gegenüber:

1. Cod. Tr. 91, fol. 88ᵇ—89ᵇ, them. Kat. Nr. 1206 (D. T. Ö., 53, Salve regina Nr. 11).

2. Cod. Tr. 89, fol. 349ᵇ—352ᵃ, them. Kat. Nr. 727 (Dufay, D. T. Ö., VII, S. 178).

3. Cod. Tr. 90, fol. 324ᵇ—326ᵇ, them. Kat. Nr. 1038 (D. T. Ö., 53, Salve regina Nr. 9).

4. Cod. Tr. 89, fol. 356ᵇ—358ᵇ, them. Kat. Nr. 730 (D. T. Ö., 53, Salve regina Nr. 7).

5. Cod. Tr. 88, fol. 200ᵇ—203ᵃ, them. Kat. Nr. 343 (D. T. Ö., 53, Salve regina Nr. 3).

6. Cod. Tr. 88, fol. 61ᵇ—64ᵃ, them. Kat. Nr. 235 (D. T. Ö., 53, Salve regina Nr. 2).

Von der Aufnahme der Oberstimme des *Salve regina* Nr. 12 (D. T. Ö., 53, S. 72) konnte abgesehen werden, da sie diastematisch — und nur darauf kommt es hier an —

---

[1]) III, IV und V sind original in Neumen auf Linien notiert.

[2]) Für die Benützung der Handschriften in Klosterneuburg und in der Wiener Hofbibliothek bin ich Herrn Stiftsarchivar Dr. Černík, bezw. Herrn Prof. Dr. Smital zu großem Danke verpflichtet, dem ich auch an dieser Stelle Ausdruck geben möchte.

[3]) Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. II. Nr. XVI.

[4]) Bezüglich der Datierung dieser Handschrift vgl. Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg I, S. 251.

[5]) Abweichungen: ((regi-)na, (dulce-)do : e—f—e—a; (miseri-)cor-(diae) : ohne Plica; (no-)stra : g—a; (clama-)mus : f; filii : c—dcg; (suspi-)ra-(mus) : fed; dolentes und gementes : a—hc—d; ergo : ohne Plica: (advo-)ca-(ta) : agfg; nostra bis misericordes : wie I; (con-)ver-(te) : efc; (bene-)dic-(tum) : fedcd; tui : wie V; o-(stende) : ef; o cle-(mens) : agahc, mit Plica descendens; o (dulcis) : wie IV; (ma-)ri-(a) : dcdefef.

[6]) VIIa bringt statt der einfachen Schlußnote oft den pes : Untersekund-Schlußton, u. zw.: (misericordi-)ae (VII b ligiert bloß die beiden letzten Töne, wodurch c zur letzten Silbe gezogen wird), (dulce-)do (VII b wie oben). (sal-)ve, (He-)vae, (val-)le, (auch in VII b), (conver-)te, (osten-)de; außerdem: (fili-)i : VII b fg; textlich VII b : dolentes gementes; hac : dcd (das in VII b noch darauffolgende f ist hier zu lacrimarum gezogen); E-(ja) : VII b wie I; (ad-)vocata : in VII b einen Ton tiefer (Schreibfehler?); no-(stra) : VII a gfg, VII b g; (o-)culos : VII a fed—dc, VII b fe—dd (das folgende c ist zur nächsten Phrase gezogen); ad nos : VII a cd—f; VII b ccd—f; (bene-)dic-(tum) : VII a fed; (fruc-)tum : fe; ventris : VII a de—fg. VII b de—f; no-(bis) : VII b wie I; (exsi-)li-(um) : VII b keine Bistropha; dul-(cis) : VII b Bistropha; maria : VII a den beiden ersten Noten „virgo" unterlegt; VII b Anfang d—dc—d statt dcd; euouae : VII b wie V, VII a Schlußnote Bistropha a mit angefügtem stufenweisen Abstieg nach d.



mit I. übereinstimmt, teilweise auch durch Konjekturen ergänzt werden mußte, da der Codex durch Wasser stark gelitten hat.

Dem Zweck entsprechend, dem die Tabelle dienen soll, wurden die Noten, welche die Übereinstimmung mit der liturgischen Melodie dartun, in großen Typen eingesetzt. Kolorierungstöne oder Partien, die von der choralen Fassung abweichen, sind in kleinen Typen gestochen. Melodieführende Noten, welche vom liturgischen Modell abweichen sind klein gestochen und eingeklammert; umgekehrt sind Noten des Chorals, welche in der Figuralmelodie offensichtlich den Charakter von Durchgängen u. dgl. haben, groß gestochen und eingeklammert. Ein zwischen mehreren Noten gleicher Tonhöhe gezogener punktierter Bogen deutet an, daß die verbundenen Noten melodisch als eine zu betrachten sind, welche durch die dazwischenliegenden (kleinen) Noten umspielt (ausgeziert) wird. Einige wenige graphische Zeichen sollen den allgemeinen Verlauf der melodischen Kurve in Fällen veranschaulichen, bei denen mehr weniger bloße Nachzeichnung der choralen melodischen Führung vorliegt. Der besseren Übersicht halber wurden die Melodien in der Art übereinandergesetzt, daß die gleichen Hauptnoten übereinander zu stehen kommen. „Taktstriche" wurden weggelassen; denn durch die erwähnte Übereinanderstellung der gleichen Hauptnoten ergäben sich derart verschiedene graphische Taktlängen, daß die Taktstriche nur verwirrend wirkten.

In Tabelle I ist die Aufnahme von I. durch die Sanktion dieser Fassung als der jetzt kirchlich vorgeschriebenen gerechtfertigt. Allerdings darf man nicht des Prinzipes vergessen, das bei der Abfassung der Vaticana maßgebend war: *„non videlicet ut quidquid foret antiquius, id statim sola antiquitatis usu admitteretur. Sed quoniam ecclesiastici cantus instauratio, non unica palaeographicis rationibus inniti debebat, verum etiam ex historia, ex arte musica et gregoriana, atque adeo experientia sacraeque liturgiae legibus erat iuvanda; haec omnia attendenda simul fuerunt ..."*[1]) In der Vaticana liegt also keineswegs notwendig die älteste Fassung einer Melodie vor, sondern die Gestalt, die nach dem Urteil der gelehrten Herausgeber den Normen der gregorianischen Musik und der Liturgie am meisten entspricht. Fassung II ist insofern von Wichtigkeit, als die darin vorkommenden Varianten nicht auf einem Usus oder Abusus beruhen, sondern einer bewußten Bearbeitung der Melodie durch die Zisterzienser ihr Enstehen verdanken, die von den Worten der Schrift: *„in psalterio decachordo psallam tibi"* ausgingen. Dom Augustin kennzeichnet dieses Vorgehen treffend in seinen *„Documents personelles"*, wenn er sagt: *„Cette autorité, si c'en est une, leurs a fait rejeter impitoyablement toute descente plagale dans les tons authentiques, sans parler d'autres modifications ..."*[2]) Die im weiteren chronologisch angeordneten Fassungen zeigen in der Tat stellenweise starken Zisterzienser Einfluß. Die Klosterneuburger Fassungen gewinnen vielleicht noch dadurch an Bedeutung, daß jüngst von berufener Seite[3]) die Vermutung ausgesprochen wurde, die Trienter Codices stammten aus Niederösterreich.

Die Einstellung und Heranziehung verschiedener Choralfassungen war dadurch geboten, daß der Entstehungsort der mehrstimmigen Kompositionen unbekannt ist, jedenfalls auch verschiedene Orte in Betracht kommen. Nicht nur zeitliche, auch örtliche Differenzen kommen aber in Verschiedenheiten der Choralmelodien zum Ausdruck. Mitunter lassen sich daher Abweichungen einer Figuralmelodie von einer Choralfassung durch Vergleich mit einer anderen erklären. Außerdem ist es aber notwendig, die zeitlichen, schon in den wenigen herangezogenen Fassungen bemerkbaren Veränderungen kurz zu streifen, um zur Verzierungstechnik in den mehrstimmigen Bearbeitungen die richtige Einstellung zu gewinnen. Der Choral hatte im 15. Jahrhundert eine tiefgreifende

[1]) Vorrede zum Graduale der Editio Vaticana, Rom 1908, pag. IX.

[2]) Zitat bei Jean de Valois a. a. O.

[3]) Univ.-Prof. Dr. Wolkan, Wien.



Entwicklung hinter sich, die mit der mehrstimmigen Musik in enger Wechselbeziehung steht.

Schon auf den ersten Blick zeigt sich einerseits eine Bereicherung der Melodie durch Einfügen von Umspielungsnoten, andererseits gehen aber Feinheiten verloren. Die Pliken z. B. verschwinden in den späteren Fassungen durchwegs; sie werden entweder gänzlich außer acht gelassen oder durch vollgültige Noten ersetzt (Salve, eja, ergo, dulcedo, valle, dulcis). Diese beiden Erscheinungen treten in der späteren Choralentwicklung[1]) ganz allgemein auf. Auch die Bistropha verschwindet vielfach. Im allgemeinen scheint ein Aufgeben der auch noch unserem Ohr gleichsam fremdartig klingenden Wendungen der gregorianischen Melodik einzutreten, ein Anpassen an das im Laufe der Zeit sich selbstverständlich dem modernen immer mehr nähernde Musikempfinden. So wird z. B. durch das Ausfüllen von Sprüngen durch Durchgangstöne die für unser Ohr herbe Eigenart des frühmittelalterlichen Chorales abgeschwächt, vgl. cla*ma*mus in VI, VII, VII a, VII b; exsul*es* in VII, VII a VII b; et (flentes) in VI, VII, VII a, VII b, t*uo*s in VI, VII a, VII b; mi*seri*cordes in VI, Die Kadenzen erfahren eine Bereicherung: z. B. Hevae in VI, VII, VII a, VII b; converte ebda; auch einzelne Töne werden durch wellenförmige Umspielung ausgeziert: z. B. *no*stra (5. Vers) in VII, VII a; mise*ri*cordes in VII, VII a, VII b. Bemerkenswert ist, daß solche Auszierungen bedeutsame melodische Änderungen zur Folge haben können, wie z. B. misericor*diae*, nostra (2 Vers), *con*verte, wo an Stelle der 4. Stufe die 5. (Dominante) tritt; ob dies mit dem Erwachen eines modernen tonalen, bezw. harmonischen Empfindens zusammenhängt, sei dahingestellt. Auffallend ist, daß bisweilen auch die 2. Stufe als Schlußton durch die Finalis ersetzt wird, z. B. clamamus in VI, VII, VII a, VII b. Wohl mit der Nachlässigkeit der Schreiber oder mit dem Verfall der Genauigkeit in der Notation hängen die Fälle zusammen, in denen die Gruppierung der Töne geändert wird, so daß der Anfangston eines Melismas Schlußton des vorhergehenden wird oder umgekehrt, z. B. valle, misericordes, tui in VI, VII. Von Interesse ist der Vergleich der Fassungen bei „ad te" (Vers 3 und 4) oder „fructum". Die Intonationsformel „ad te" tritt in zwei Gestalten auf: *df—a* und in III *fg—a*; in VI und VII (VII a, VII b) finden wir dann die Gestalt *dfg—a*; ob die zweite Form eine selbständige Bildung oder eine Umbildung der ersten ist, wäre erst zu untersuchen, möglich wäre immerhin auch letzteres. Die dritte Form könnte dementsprechend als Kombination beider oder als ein Zurückgreifen auf die erste unter Beibehaltung der stufenweisen Führung der zweiten angesprochen werden. Die Melodie über „fructum ventris" besteht in ihrer primitiven Gestalt anscheinend aus den Tönen *gfedg*, wobei entweder d (I, III, V a) oder *e* (II, IV) nur Plikentöne sind. Die weiteren Fassungen folgen der zweiten Gestalt, wobei jedoch aus dem *f* mit Plica descendens die clivis *fe* wird. Der Quartsprung zum Schlußton wird nun in der Folge ausgefüllt: III und V a bringen auf der Schlußsilbe den Scandicus *efg* (das Absteigen bis zum *c* in IV scheint mir zu den Besonderheiten einzelner Fassungen zu zählen); VI, VII a und VII b vereinigen das eingefügte *e* mit dem Tiefton *d* zu einem pes über der vorletzten Silbe. Während aber VI den Durchgangston *f* nicht gebraucht, erscheint er in VII a mit dem Schlußton zu einem pes verbunden; VII b läßt den Schlußton ganz weg und schließt die Phrase mit *f*. VII endlich zieht den Tiefton *d* zum zweiten Silbe, die dritte Silbe erhält durch die beiden Durchgangstöne *e f*. Man sieht also die mannigfachsten Differenzen bei einer einfachen, fast syllabischen kurzen Phrase in den verschiedenen Fassungen. Die durch den Zisterziensereinfluß bewirkten prinzipiellen Verschiedenheiten brauchen hier nicht besonders erwähnt werden.

[1]) Mag auch die Hochblüte des gregorianischen Chorales in früherer Zeit anzusetzen sein, die Entwicklung des Chorales schritt weiter; ob damit eine Höherentwicklung oder eine Verbildung eintrat, ist eine andere Frage. Vgl. hiezu P. Wagner, Einführung in die gregor. Melodien, II², Anhang.



Die Fortbildung geht anscheinend in der Richtung vor sich, daß Kanten abgeschliffen werden, Kurven in ihrer Bewegungsrichtung vergrößert, durch kleine Verzierungen bereichert werden, vielleicht auch Annäherungen an modernes tonales Empfinden sich einschleichen.

Den Zusammenhang zwischen den aufgenommenen Hauptstimmen der mehrstimmigen Salve regina und der gregorianischen Melodie führt Tabelle II wohl klar vor Augen, so daß nur einige auffallende Erscheinungen hervorgehoben werden müssen. Wie in der Unterterzkadenz dem Subsemitonium die Unterterz angefügt wird, so tritt uns diese Verstärkung auch bei der absteigenden Wechselnote entgegen („Salve" in 5 und 6). Bei vita setzt 2) und 3) das *f* dem *g* vor und nicht nach. Die Intonation des 3. und 4. Verses wird durch Interpolation des *c* nach dem Anfangstone *d* verändert [2), 3), 5)]; dies läßt sich vielleicht als Analogiebildung zu „in hac (lacrimarum)" erklären, vielleicht liegen jedoch satztechnische Momente zugrunde. Schließlich sei auch auf die Schwierigkeit hingewiesen, welche diese Intonation bekanntlich noch heute bereitet, weshalb sie in der Praxis sehr häufig aus *dfg* in *cfg* korrumpiert wird (z. B. beim „per omnia" der Präfation). Bemerkenswert ist auch das Vorsetzen des *f* vor die Choralmelodie bei lacrimarum in 2), 3), 4), 5). Der 5. Vers hat in der mehrstimmigen Bearbeitung der Choralmelodie in der Oberstimme eine besondere Stellung. Es beteiligen sich an dieser Stelle häufig auch andere Stimmen an der Melodieführung.

Bei Dufay[1]) pausiert der Superius bei den Worten „illos tuos", die nunmehr höchste Stimme, der Kontra, bringt die Fortsetzung der Choralweise. Die einfache Erklärung hiefür scheint mir darin zu liegen, daß der Ambitus des Superius in Dufays Komposition nicht über *c* hinausreicht, ja auch dieser Ton nur vorübergehend gebraucht wird; die Stelle illos tuos erforderte jedoch ein längeres Verweilen auf *d* und in der damit verbundenen hohen Lage. Diese Vermutung findet noch eine Stütze in der Gestalt des Superius über „misericordes": auch hier wird das hohe *d* vermieden; diese Stelle jedoch ebenso zu behandeln wie „illos tuos" lag für den Komponisten kein Grund vor, da die liturgische Melodie hier sogleich in die dem Superus eigene Lage hinabsinkt. Bemerkenswert ist aber, daß der im Superius weggelassene Abstieg an dieser Stelle im Tenor erscheint (T. 92—99), während die unzweifelhafte Fortführung der Choralmelodie im Superius erst bei „oculos" festzustellen ist; allerdings ist die melodische Welle (...cordes) des Chorales in der Oberstimme nachgezeichnet.

Die gleiche Erscheinung tritt uns bei 3)[2]) entgegen; dort führt bei „illos" offensichtlich der Kontra die Choralmelodie bis einschließlich „misericordes" fort, während der Superius bei seinem Einsatz mit „misericordes" statt der Folge *d—c—a* wieder dreimal *a* zugewiesen erhält (wie bei Dufay), nach dieser Tonwiederholung aber wieder Verwandtschaft mit dem Choral aufweist. Ob von T. 95 an schon wieder der Superius als Hauptstimme zu betrachten sei, könnte bestritten werden, da auch im Kontra die liturgische Melodie festzustellen ist. Der Komponist läßt aber schon von diesem Takte an den Superius sich wieder konstitutiv an der Melodie beteiligen: der Tenor setzt aus und Superius und Kontra gehen kurze Zeit als Kanon in der Oktav im Abstand einer Brevis, wobei der Superius den Kanon beginnt.

In 4)[3]) finden wir schon zu Beginn dieses Verses Pausen im Superius, also Führung in einer anderen Stimme. Wird der ganze 4. Vers zweistimmig von Superius und Tenor vorgetragen, so setzt jetzt der erstere aus und der Kontra duettiert mit dem Tenor. Ein strikter Zusammenhang mit dem Chorale läßt sich von T. 97—110 nicht feststellen. Nur der Aufstieg zur Repercussio ist gewahrt. Die T. 111 einsetzende Phrase (Tenor) mit ihrem Haupttone *d*, welche dann in T. 115 der Superius eine Oktav höher

[1]) Tabelle II. 2. D. T. Ö., VII, S. 178 ff.
[2]) D. T. Ö. 53, Salve regina Nr. 9.
[3]) D. T. Ö. 53, Salve regina Nr. 7.



wiederholt, entspricht dem Ausgreifen der Choralmelodie in die höhere Lage (*ad*vocata); „nostra" ist wieder frei imitatorisch und hat mit der Choralweise nur den Hauptton *a* gemein. Auch in dieser Komposition reicht bei „illos tuos" der Ambitus des Superius nicht so weit als im Chorale.

5)[1]) macht keine Ausnahme von der anscheinend verbreiteten Praxis, in diesem Verse kompositionstechnisch Abweichendes zu bringen. Wenn auch innerhalb der schon bei „eja ergo" auftretenden imitatorischen Setzweise der Kontra die Imitationsphrase anstimmt, wird man die Führung doch dem Superius zuerkennen müssen, da dies gleich darauf bei „advocata" zweifellos der Fall ist. „Illos tuos" wird wieder von einer Unterstimme gebracht (Tenor T. 101 ff.), die Phrase „misericordes" vom Kontra (T. 106 ff.), „oculos" wieder vom Tenor (T. 111 ff.). Sämtliche mehrstimmigen Bearbeitungen sinken beim „eja" bis e hinab; von den eingestellten Choralfassungen zeigt dies nur VII (VII a, VII b). Man wird wohl annehmen müssen, daß diese Veränderung der ursprünglichen Gestalt einer verhältnismäßig späten Zeit angehört, im 15. Jahrhundert aber schon ziemlich verbreitet war. Sollten die Trienter Codices tatsächlich aus Niederösterreich stammen, so gewinnt die Übereinstimmung anonymer Kompositionen mit den Klosterneuburger Fassungen VII a und VII b vielleicht an Bedeutung.

Eine eigene Behandlung erfahren wieder die drei Anrufungen. Die genaue Wiederholung der musikalischen Phrase über „o clemens" und „o pia" könnte zwar die gleiche Behandlung erfahren, wie die melodische Wiederholung beim ersten und zweiten Verse; Dufay, der in seiner Komposition bisher nur dem Diskant oder — wenn dieser pausierte — der sodann höchsten Stimme den Cantus firmus zugewiesen hatte, läßt jedoch die beiden ersten Anrufungen durch Unterstimmen zum Vortrag bringen und erst bei der dritten übernimmt wieder der Superius die liturgische Melodie. Der Wechsel zwischen Kontra und Tenor in den beiden ersten Anrufungen kann zwar nur hinsichtlich einer allfällig verschiedenen Klangfarbe für das Ohr bemerkbar werden, da die Melodie in der gleichen Tonlage wiederholt wird, kompositionstechnisch ist der Wechsel aber festzustellen. Die Melismierung im Vortrage des Cantus firmus macht hier fast ganz dem unverzierten Vortrage in langen Notenwerten Platz. Bei der dritten Anrufung bringt Dufay ebenso wie 1) und 3) die scheinbar dem Anfange der Antiphon nachgebildete Intonation. Das Schlußmelisma der Antiphon (maria) vereinfacht Dufay melodisch.

3) folgt dem Beispiel Dufays und weist die zwei ersten Anrufungen melodisch den Unterstimmen zu; „o clemens" dem Tenor, „o pia" dem Kontra. Auch hier verschwindet die Melismierung beim Vortrage des Cantus firmus durch eine Mittelstimme fast ganz.

Eine eigentümliche melodische Gestaltung weisen die Anrufungen in 4) auf. Wie schon an manchen anderen Stellen dieser Komposition festzustellen ist, lehnt sie sich auch bei den Anrufungen nur frei an den Choral an. Man kann vielleicht eine Verwandtschaft der ausgedehnten Partien der d r e i Anrufungen in dieser Komposition mit der liturgischen Melodie der dritten Anrufung beobachten. „O clemens" weist in der Oberstimme den charakteristischen Abstieg von der Dominante zur Finalis auf, der auch der choralen Intonation von „o dulcis" eigen ist. „O pia" zeigt den tetrachordalen Abstieg von f nach c, der sich im Choral an den Quintschritt anschließt. „O dulcis virgo" hat Analogien mit dem in der liturgischen Weise vorhandenen Aufstieg über „dulcis". Daran schließt sich ein die Rückkehr zur Finalis enthaltender Teil, der ihre Oberterz stark betont. Exakt läßt sich der Zusammenhang der drei Anrufungen mit der Choralmelodie allerdings nicht nachweisen, allein ihre Benützung in den übrigen Teilen des mehrstimmigen Tonsatzes rechtfertigt wohl den Versuch, auch hier Beziehungen aufzusuchen.

Im allgemeinen ergibt der Vergleich der eingestellten Oberstimmen mit der liturgischen Melodie ungefähr folgendes Bild: 1) bringt den Choral in fast unveränderter

---

[1]) D. T. Ö. 53, Salve regina Nr. 3.



Gestalt, auch rhythmisch nicht differenziert. Der Komponist hatte anscheinend nicht die Absicht, die Choralmelodie melodisch zu bearbeiten. Insoweit sich in diesem Superius dennoch Stellen finden, die mit keiner der eingestellten Choralmelodien genau übereinstimmen, wird man wohl eher annehmen müssen, entweder die vom Komponisten benützte Vorlage habe auch diese Abweichungen enthalten, oder es handle sich um Gedächtnisfehler, allenfalls Gesangsusancen des Komponisten, der die Melodie so benützte, wie er sie in Erinnerung hatte oder zu singen gewohnt war.

Dufays Komposition schließt sich unter allen *„Salve regina"*-Kompositionen der Trienter Codices, welche im Superius die verzierte liturgische Melodie als Hauptstimme zeigen, am engsten der choralen Fassung der Antiphon an. Dufays Meisterschaft wurde in manch anderer Hinsicht schon vielfach anderwärts hervorgehoben; hier zeigt sie sich nach einer neuen Richtung. Sein *„Salve regina"* bekundet nicht so sehr Satzkunst, als vielmehr ein ungemein feines künstlerisches Empfinden. Durch verhältnismäßig ganz geringe Veränderungen vermag Dufay in dieser Komposition die ihrem inneren Wesen nach nur für den einstimmigen Vortrag bestimmte liturgische Melodie derart umzuwandeln, daß sie sich dem schlichten mehrstimmigen Satze als durchaus nicht wesensfremde, ebenmäßig fließende Melodie überordnet. Und dies geschieht, ohne daß dem Original irgendwie Gewalt geschähe. Von kontrapunktischer Kunst ist in Dufays *„Salve regina"* nichts zu merken; die Wirkung des Stückes liegt hauptsächlich im Ductus der melodieführenden Oberstimme.

Auch 3) folgt noch ziemlich strenge der liturgischen Melodie; immerhin erscheinen in dieser Komposition schon bedeutende Änderungen, wie z. B. ausgedehntere Melismen, die wohl dem Streben nach kunstvoller Ausgestaltung ihr Entstehen verdanken und ganz dem figuralen Stile der Zeit angehören. So ähnlich auch diese Melodie der Dufays an vielen Stellen ist, das strenge Unterordnen unter die Choralweise, das völlige Zurücktreten aller kompositionstechnischen Künste hinter die kirchliche Melodie ist hier nicht mehr so stark ausgeprägt.

Immer größeren Freiheiten begegnen wir in 4) und 5). In letzterem tritt die Imitation und damit ein neues Stilprinzip schon stark in den Vordergrund.

6) endlich hat in seiner Melodie fast nur mehr Anklänge an die Choralweise und auch dies nur sporadisch. Der Superius dieser Komposition zeigt, wie weit koloristische Kunst gehen kann, ohne jedoch die tatsächliche strenge Grundlage ganz zu verlieren. Auffallend ist, daß gerade im Duo (eya ergo) die Anlehnung an die liturgische Melodie stark hervortritt, während in den anderen Kompositionen gerade derartige Partien ziemlich frei behandelt werden. Merkwürdig ist auch die strenge Verwendung der Choralmelodie in langen Notenwerten am Anfange der dritten Anrufung, die dann wieder einer etwas freieren Behandlung der Weise weicht. Die Gestalt des „maria" zeigt die Vorliebe des Komponisten dieses Werkes, einen absteigenden Melodiegang unter den endgültigen Schlußton zu verlängern, sodann aber nicht zu diesem einfach aufzusteigen, sondern durch einen Sprung zur Oktave des tiefsten erreichten Tones zu greifen und von da wieder zum Schlußtone abzusteigen. Auch im ersten Verse wird der Superius derart geführt. Daß gerade der Reperkussionston (die Dominante) der Ton ist, bis zu welchem die Melodie hinabsinkt, dürfte wohl mehr als bloßer Zufall sein.

Eine systematische Darlegung der Technik des Verzierens, gleichsam eine Kolorierungslehre des 15. Jahrhunderts, würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen; lediglich einige ins Auge fallende Merkmale dieser Melodiebildung seien hervorgehoben.

Eine große Rolle spielt das Portamento bei schrittweiser Bewegung der Stimme. Die Oberstimme in *„Pange lingua"* Nr. 5 (D. T. Ö., 53, S. 87) verwendet — abgesehen von Kadenzklauseln — fast ausschließlich dieses Element. Vielleicht hängt auch die Bildung der Unterterzkadenz mit diesem Momente zusammen; sieht sie doch wie eine durch zwei

Portamenti verzierte Subsemitoniumskadenz aus. Auch das Herabsinken zur Unterterz dürfte in diese Gattung von Verzierungen einzureihen sein, obwohl in diesem Falle das Portamento nicht den nächstfolgenden Ton vorausnimmt. Das Portamento nach aufwärts ist im Verhältnisse zu dem nach abwärts selten. Im Gegenteil, bei schrittweisem Anstieg der Melodie tritt häufig nicht das Portamento nach oben, sondern das nach abwärts auf, das eben ein Herabsinken in die Unterterz ist, wie es auch nicht anders in der Unterterzkadenz vorliegt. Der Zusammenhang derartiger Bildungen mit der Plica des Chorales und den Accenti der späteren Zeit liegt auf der Hand.

Auch bei der absteigenden Terz findet sich das Portamento neben dem bei allen Intervallsprüngen naheliegendsten Verzierungsmittel, der Ausfüllung des Sprunges durch die dazwischenliegenden (Durchgangs-) Töne. Bei der aufsteigenden Terz tritt neben das Ausfüllen des Sprunges auch das Herabsinken vom ersten Tone um eine Stufe, so daß das aufsteigende Intervall zu einer Quart wird. (Vgl. die oben erwähnte Umgestaltung der Intonation beim 3. und 4. Verse des *„Salve regina"*.)

Die aufsteigende Quart, die im Chorale im Vergleich zu den anderen Intervallen selten vorkommt, nimmt in den verzierten Oberstimmen einen ziemlich breiten Raum ein, meistens in Verbindung mit einem vorhergehenden Sekundabstieg (gleichsam Porrectus Sekund-Quart). Die oben erwähnte Umgestaltung des Terzsprunges nach aufwärts kann nun entweder auf diesen Porrectus zurückgeführt werden oder auch als Ausdruck des im 15. Jahrhundert zweifellos bis zu einem gewissen Grade vorhandenen harmonischen Empfindens zu werten sein. Jedenfalls wird durch das in der Verzierungstechnik vorhandene Bevorzugen der aufsteigenden Quart ein dem modernen Ohre entgegenkommender Eindruck hervorgerufen, da eine Auffassung als Dominante-Tonica naheliegt, besonders wenn der tiefere Ton des Quartschrittes ein in den Terzsprung eingeschobener, unbetonter, meist auch kurzer ist.

Die absteigende Quart kommt in den verzierten Oberstimmen sehr selten vor. Meistens wird wenigstens die Untersekund (Subsemitonium) eingeschoben. Bei noch größeren Intervallsprüngen tritt das Prinzip der stufenweisen Ausfüllung immer mehr in den Vordergrund, sogar der charakteristische Quintsprung der Intonation des ersten Tones wird durch stufenweise Fortschreitung ersetzt (z. B. „nobis" in 2, 3, 4).

Wie die Ausfüllung von Intervallsprüngen schon in der späteren Choralentwicklung auftritt — man vergleiche Tabelle I und die obigen Bemerkungen dazu —, so ist auch die Auszierung eines Tones, sei es durch Perihelese, sei es durch Ausweichen nach einer Richtung hin, ein aus der Choralentwicklung übernommenes Prinzip. Während das Portamento systematisch zwar schon der primitiven Melismierung zuzurechnen ist, in der Praxis aber mehr den Eindruck einer bloßen Vortragsmanier macht, sind die Umspielungen und Ausweichungen ohne Zweifel höherstehende Elemente der Verzierungstechnik. Sie bewirken ein Hervortreten des betreffenden Tones, ein Moment, das zwar schon im Portamento läge, bei diesem aber im Zusammenhalte mit diesen entwickelteren Bildungen gänzlich zurücktritt. Daß dieses Profilieren auch wieder besonders an den architektonisch bedeutsamen Stellen auftritt, ist wohl selbstverständlich. Schon das bloße Einfügen des Subsemitoniums, die einfachste Kadenz, erscheint melodisch als Ausweichung. Schon flüchtige Betrachtung der Kadenzen kann einen Einblick in die Auszierung eines Tones gewähren. Es läßt sich hier eine allmählich zu immer umfangreicheren, mehr Material verwendenden Bildungen führende Linie verfolgen; angefangen vom bloßen Einfügen des Subsemitoniums über die mannigfachen, Ober- und Untersekund des Kadenztones heranziehenden Formungen bis zu ganz ausgedehnten Gebilden, wie sie z. B. die Antiphonen aufweisen. Mit der Ausdehnung der Melismierung über die Kadenzen hinaus ist notwendig auch die Betonung einzelner außerhalb der Kadenzen liegender Töne verbunden. Wie weit derartiges Umspielen gehen kann, zeigt, um nur ein Beispiel anzuführen, *Salve regina* Nr. 3 (D. T. Ö., 53, S. 47), T. 161 ff. oder T. 40 ff. Das hier auf-

fallende Hinabsinken zur Unterquart mit neuem Einsatz in der Oberquint wurde schon oben erwähnt und ist durchaus keine vereinzelte Erscheinung.

Die Richtung, in der sich die Auszierung des Cantus firmus in morphologischer Hinsicht entwickelt, zeigt starke Ähnlichkeit mit dem Resultate, das sich beim Vergleich jüngerer und älterer Fassungen einer Choralmelodie ergibt. Die Ansatzpunkte der Verzierung wurden schon oben gestreift. Eine der hervortretendsten Eigentümlichkeiten der gegenständlichen Verzierungstechnik liegt in dem Streben nach Abrundung der melodischen Linie des Cantus firmus. Ein Anstieg wird über den originalen Spitzenton hinaus fortgeführt, um wieder zu diesem zurückzukehren; der Spitzenton verliert dadurch die schließlich in jeder Spitze gelegene Schärfe, er wird zur Basis der über ihm sich erhebenden Kuppe. Das gleiche ist der Fall, wenn bei einem Anstieg zuerst vom Anfangston um ein oder zwei Stufen hinabgesunken wird, um sich dann erst zum Anstieg zurückzuwenden. Mit diesem Streben nach Abrundung ist auch das Einschieben von wellenförmigen Unterbrechungen in eine durch mehrere Töne auf- oder absteigende gerade Linie zusammenhängend, die oft selbst erst durch die schon erwähnte Ausfüllung von Intervallsprüngen entstanden ist. Daß schon im Cantus firmus vorhandene Wellen ausgebaut werden, ist selbstverständlich.

Zusammenfassend läßt sich die Bildung der Hauptstimmen in Kompositionen mit verziertem Cantus firmus etwa dahin kennzeichnen: Die dem Texte der mehrstimmigen Komposition zugehörige liturgische Melodie wird vor allem an den Versschlüssen oder an diesen entsprechenden Stellen (Cäsuren) durch Ein- oder Anfügen figuraler Kadenzen ausgeziert, wobei Kadenzton stets der entsprechende Schlußton des Cantus firmus ist. Nicht nur diese Kadenzen können sich in weiterer Entwicklung zu immer reicheren und infolgedessen auch ausgedehnteren Gebilden gestalten, auch die übrigen Teile des Cantus firmus werden von der Melismierung erfaßt, wobei es wieder besondere Profilationspunkte — sei es in melodischer, sei es in architektonischer Hinsicht — sind, an denen die Verzierung einerseits durch Anbringen von Kadenzen, anderseits durch Abrundung der melodischen Linienzüge des Cantus firmus einsetzt. Es führt dies bis zur Abkadenzierung nach fast jedem Worte des Textes, ja nach einzelnen Choralmelismen. Die Abrundung der melodischen Linie wird bald dadurch bewirkt, daß in dem graphischen Bilde vorhandene Steilheiten durch Einfügen von Durchgangsnoten abgeschwächt werden, indem sich sodann der in seiner Höhe unveränderte Anstieg in horizontaler Richtung ausdehnt, d. h. an Steilheit verliert. Im gleichen Sinne wirkt ferner die melismatische Umspielung von Spitzentönen, die Ausweitung von Ecken und Richtungsänderungen der Melodik in horizontaler Richtung, die oft wieder eine Folge vertikaler Vergrößerung der Melodiezüge ist. Entsprechend dem Grundprinzipe der Abrundung kann eine Ausdehnung in vertikaler Hinsicht ohne gleichzeitige horizontale Vergrößerung nicht eintreten, da mit der Höhenausweitung nicht ein Steilerwerden verbunden sein soll, im Gegenteil, längere Kurvenäste wieder wellenartige Unterbrechungen, also graphisch Verflachung aufweisen. Das durch die horizontale Ausweitung notwendig gewordene stärkere Hervorheben der Gliederung wird wieder durch die zahlreichen Kadenzen bewirkt. Am wenigsten werden die Anfänge der einzelnen Abschnitte von der Verzierung ergriffen. In rhythmischer Hinsicht ist eine häufige Übereinstimmung der längeren Notenwerte in der kolorierten Stimme mit den Tönen des Cantus firmus festzustellen.
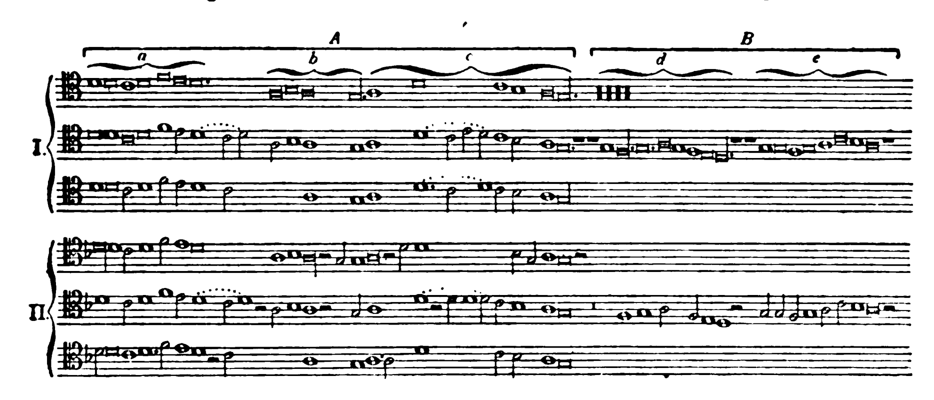
Erkennt man das Zugrundeliegen eines Cantus firmus als einen Grundzug in der mehrstimmigen Kompositionstechnik des 15. Jahrhunderts, so bilden die bisher betrachteten Arten seiner Verwendung die einander gegensätzlichen Prinzipien darin, wie weiter unten berührt werden soll. Die Motettkomposition bietet — wie schon erwähnt — nur mehr selten reine Beispiele für die alte Cantus firmus-Technik; diese altüberkommene Setzweise tritt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stark zurück, um immer mehr dem verzierten Cantus firmus das Feld zu räumen.



Ein Beispiel, wie Prinzipien der alten Cantus firmus-Technik und des verzierten Cantus firmus vermischt werden können, bieten die *Salve regina* Nr. 5 und 6 (D. T. Ö., 53, S. 52 und 55). In beiden finden wir in einer Mittelstimme einen fremden Cantus firmus anscheinend willkürlich rhythmisiert, der in rhythmisch geänderter Gestalt wiederholt wird (alte Cantus firmus-Technik). Während ferner in Nr. 5 der Tenor von Isaacs Chanson *„Le serviteur"*[1]) diastematisch getreu zweimal gebracht wird, zeigt der Tenor in Nr. 6 melodische Verzierungen des Cantus firmus. In beiden Fällen fehlt zum alten Cantus firmus auch der Vortrag in „Pfundnoten".

In *Salve regina* Nr. 6 trägt der Tenor das deutsche Lied „Hilf und gib Rat" vor, das ich bis jetzt nur in einem von Eitner publizierten[2]) Quodlibet des Berliner Liederbuches finden konnte; auch in dieser Quelle finden sich natürlich nur die ersten Takte. Wenn man bedenkt, daß in die Quodlibets für gewöhnlich nur Zitate aus bekannten Liedern aufgenommen wurden, ist das Fehlen des Liedes in den bekannten Liederbüchern umsomehr verwunderlich. Eine Rekonstruktion der Originalmelodie auf der Grundlage der vorliegenden Tenorstimme ist immerhin unsicher, da der Text nicht bekannt ist und die Rhythmisierung des Liedes bei der Zerdehnung, Wiederholung, geringfügigen Umspielung, welche die Noten der Liedweise erfahren, problematisch ist. Die folgende Wiederherstellung der reinen Melodie nimmt daher nur Versuchswert in Anspruch.

Die formal gliedernde Übersicht über die Tenorstimme ergibt folgendes Bild:



Das Lied wird also wiederholt. Als Schema des Strophenbaues erhalten wir die Formel A A B A, eine Form, die Rietsch schon in den Liedern der Mondseer Handschrift[3]) feststellt: zwei gleiche Stollen und ein Abgesang, dessen zweiten Teil die im Wesen wiederkehrende Stollenmelodie bildet. Auch in der Jenaer Liederhandschrift ist dieses Prinzip des formalen Aufbaues stark vertreten, u. zw. in doppelter Form: einmal wird Stollenmelodie wie Abgesang wiederholt und dann die Stollenmelodie in der Art einer Reprise nochmals gebracht (A A B B A) im andern, viel häufigeren Falle folgt auf die wiederholte Stollenmelodie der Abgesang ohne Wiederholung und sodann abermals die Weise des Stollens (A A B A). Ob man mit Bernoulli[4]) von einer deutlichen Ausprägung der Form der Dacapo-Arie sprechen kann, sei dahingestellt. Er stellt dem späteren Wech-

[1]) D. T. Ö. VII, S. 238. Ein am Anfange der Tenorstimme des gegenständlichen Salve regina stehendes Wort wäre palaeographisch als „Losernitur" zu lesen; die Kenntnis der Weise ließ diese Ungenauigkeit des Schreibers erkennen. Dieses Salve regina ist demnach den in D. T. Ö. VII, S. XXVI angeführten Nr. 502, 667, 729 anzufügen. Bemerkenswert ist, daß die Serviteur-Melodie hier dorisch auftritt, während sie in sämtlichen von Schegar (D. T. Ö., XIX/1, S. XV) angeführten Fassungen dorisch transponiert ist.
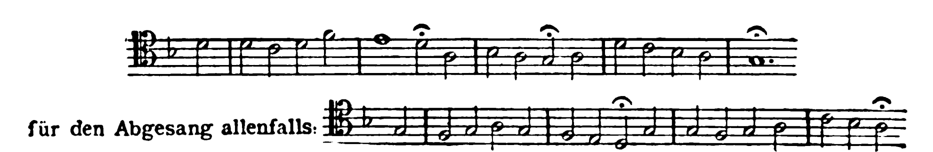
[2]) Monatshefte f. Musikgesch.

[3]) Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift, S. 189, Nr. 83.

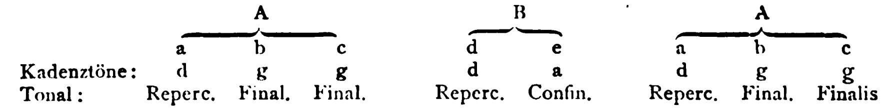
[4]) Die Jenaer Liederhandschrift, II. Band, S. 194.



sel von Dur und Moll in den beiden Teilen der italienischen Arie den unterschiedlichen Tonumfang der mittelalterlichen Lieder in den einzelnen Abschnitten gegenüber, indem „hier die authentische und plagale Tonart, oder wenn das nicht, so doch höhere und tiefere Tonlage“ [1]) wechseln. Auch in unserer Weise können wir eine derartige Erscheinung feststellen. Während A sich in dem Umfange g—f hält, kommt in B deutlich der um eine Quart tiefer liegende Ambitus d—c zum Ausdrucke. Das bei der Wiederholung unseres Cantus firmus vorgezeichnete ♭ läßt ihn als dorisch-transponiert erscheinen. Der Abgesang hätte demnach hypodorischen Ambitus. Die Hauptkadenzen (am Schlusse von A und B) stehen auf der Finalis und der zweiten Stufe (Clos und Overt). Die beiden Hauptgruppen A und B zeigen deutlich eine weitere Gliederung; eine genaue Abgrenzung dieser Distinktionen ist nicht ganz ohne Schwierigkeit. Die Stollenmelodie zerfällt in drei Abschnitte. „a“ schließt zweifellos auf d; die Abgrenzung von „b“ erscheint fraglich; für den Schluß auf g spricht die rhythmische Gestalt beim ersten Auftreten der Weise sowie die absteigende Kadenzformel, die anscheinend in der Melodie durchwegs angewendet erscheint. Dagegen kann die Notierung in Zeile 4 und 6 der Übersicht angeführt werden; diese ließe einen Schluß auf a zu, eine Möglichkeit, die auch im Gegensatz dieses Nebenschlusses (gleichsam overt) zum Hauptschluß der Gruppe A auf g eine Stütze findet. Eine strikte Entscheidung möchte ich hier nicht treffen; doch läßt sich für die erste Möglichkeit noch ein Moment aus der Metrik anführen. Für den Anfang ergibt sich aus dem Texte Auftaktigkeit, der sich auch die Phrase a zwanglos unterordnet; wahrt man diese Auftaktigkeit, so ergibt sich für die ganze Stollenmelodie [2]):



Dadurch, daß für den Abgesang nur zwei Fassungen vorliegen, für den Stollen aber sechs, ist die Rekonstruktion des ersteren natürlich noch unsicherer. Dieser Versuch beruht allerdings auf der immerhin nicht exakten Voraussetzung, daß das erste Auftreten der Stollenmelodie die Originalgestalt darstellt; der Vergleich mit den offensichtlich verzierten Wiederholungen läßt dies aber wahrscheinlich erscheinen. Das Schema lautet daher:



	A			B		A		
	a	b	c	d	e	a	b	c
Kadenztöne:	d	g	g	d	a	d	g	g
Tonal:	Reperc.	Final.	Final.	Reperc.	Confin.	Reperc.	Final.	Finalis

Schließlich sei noch auf die melodische Verwandtschaft von a und e hingewiesen.

Zu den beiden oben besprochenen Grundformen der Verwendung eines Cantus firmus kommt noch sein unverzierter Vortrag in gleichen gewöhnlich die Zähleinheit bildenden Noten, meistens auch ohne Pauseneinschnitte. Für diesen Vortrag des Cantus firmus kommt in der Mehrzahl der Fälle die Oberstimme in Betracht, nicht selten aber auch eine Mittelstimme. Das in Tabelle II aufgenommene Salve regina Nr. 11 gehört schon diesem Typus an, ebenso *Salve regina* Nr 12, wie wohl alle Stücke aus den Trienter Codices, bei denen eine Stimme in Nagelschrift notiert ist.[3]) Beispiele für derartigen

[1]) Ebenda.

[2]) Die Gliederung in die zwei vierhebigen Verse mit dem eingeschobenen Zweiheber ist öfter anzutreffen, vgl. z. B. Böhme-Erk, Deutscher Liederhort, III. Bd. (1894), Nr. 1997.

[3]) Vgl D. T. Ö. VII, S. 73



Vortrag des Cantus firmus durch die Oberstimme sind außer den erwähnten Salve regina z. B. *Pange lingua* Nr. 6 (D. T. Ö., 53, S. 87), *Regina coeli,* them. Kat. Nr. 564 und 1211, *Deus tuorum militum,* them. Kat. Nr. 1329, *Exultet coelum,* them. Kat. Nr. 1314 und 1315, *Urbs beata Jerusalem,* them. Kat. Nr. 1328. Im Tenor liegt der Cantus firmus z. B. in *Salve regina* Nr. 10 (D. T. Ö., 53, S. 67) oder in *Regina coeli,* them. Kat. Nr. 1214, *Exultet coelum,* them. Kat. Nr. 1310. Auch bei dieser Cantus firmus-Technik wird immer der eigene Cantus firmus verwendet.

Der verzierte Cantus firmus und die eben erwähnte dritte Art seiner Verwendung hängen enge mit Problemen der Satztechnik (Verhältnis der einzelnen Stimmen des mehrstimmigen Ganzen zueinander) zusammen. Es kann daher erst weiter unten versucht werden, ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung zu umreißen.

Als Besonderheit konnten wir oben die Verdoppelung des Cantus firmus in Dufays „*Nuper rosarum*" erwähnen, wobei jedoch nicht die eine Stimme aus der anderen kanonisch gebildet ist. Darüber hinaus gehen Fälle, in denen zwei verschiedene Cantus firmi gleichzeitig zum Vortrage gebracht werden, wie Dufays „*Ecclesiae militantis*", them. Kat. Nr. 70 und 53.[1]) In diesem Stücke trägt der eine Tenor den Cantus firmus „*ecce nomen Domini*" vor, der zweite hat einen Cantus firmus mit dem Texte „*Gabriel*" zugewiesen, der Kontra bringt eine Melodie mit dem Text: „*Bella canunt gentes*", die im Hinblicke auf den beigesetzten Kanon auch als Cantus prius factus zu bezeichnen ist, während die — verschieden textierten — thematisch zusammenhängenden Oberstimmen die ganze Komposition ohne irgend eine Wiederholung durchlaufen. Diese Verkoppelung verschiedener Cantus firmi findet sich — entsprechend ihrem Ursprunge in der alten Motettechnik — fast nur bei alter Cantus firmus-Arbeit, ebenso die Verdoppelung des Cantus prius factus. Doch kommen hieher gehörige Ausnahmen auch beim verzierten Cantus firmus vor: Dufays „*Christe redemptor*" (D. T. Ö. VII, S. 160), u. zw. der Hymnus de omnibus sanctis, hat im Superius den eigenen verzierten Cantus firmus, im Kontra die Oberstimme der in der Publikation nachfolgenden Komposition, die wieder deren verzierter eigener Cantus firmus ist.[2]) Ein zweiter Fall liegt beim „*Alma redemptoris*" Nr. 4 (D. T. Ö. 53, S. 37) vor. Während die Oberstimme den verzierten eigenen Cantus firmus vorträgt, bringt der Tenor im ersten Teile eine Weise psalmodischen Charakters[3]), im zweiten die verzierte Choralmelodie einer anderen marianischen Schlußantiphon, des „*Ave regina coelorum*". Zeigt schon der erste Teil große kontrapunktische Kunst im ungezwungenen Vortrage der „*Alma redemptoris*"-Melodie über dem melodisch starren, oft auf einem Tone rezitierenden Tenor, so ist die kunstvolle, das Leben keiner der beiden Melodien antastende Verbindung im zweiten Teile nicht weniger bewundernswert, ein Musterbeispiel lebendiger Polyphonie.

Läßt sich der Cantus firmus in einer Stimme durchgeführt feststellen, so wird er sich als in einer der erwähnten Arten verwendet erweisen. Inwiefern der Cantus firmus auch in anderen Stimmen als der — bloß kompositionstechnischen oder wirklichen — Hauptstimme auftritt, bleibt hier außer Betracht. Den die überwiegende Mehrzahl bildenden Motetten mit feststellbarem Cantus firmus schließen sich aber noch solche an, bei denen eine derartige Feststellung bis jetzt nicht möglich ist, wenn auch mancherlei Anzeichen für das Vorhandensein eines Cantus firmus sprechen. Dunstables *Salve regina* (D. T. Ö. VII, S. 191) zeigt bei den drei Anrufungen im Tenor die liturgische Melodie, im übrigen Verlaufe der Komposition läßt sich aber eine Verwendung der Choralmelodie

1) Wie schon Prof. Koller, dessen Sparte mir vorliegt, feststellt, bildet Nr. 53 den zweiten Teil zu Nr. 70, dementsprechend sind auch die Angaben des them. Kat. bezüglich der einzelnen Stimmen nicht ganz zutreffend.

2) Vgl. hiezu die Bemerkung zu „Christe redemptor" im Revisionsbericht D. T. Ö. 53.

3) Den Text „et genitorem" konnte ich nicht nachweisen.



nicht nachweisen.[1]) Desselben Komponisten zweites *Salve regina* (D. T. Ö., 53, S, 39) zeigt gar keinen Zusammenhang mit der Choralweise. Ebenso die *Salve regina* Nr. 8 und 13 (D. T. Ö., 53, S. 60 und 74). In ersterem hat zwar der Tenor bei *„o pia"*, in letzterem die gleiche Stimme bei allen Allocutionen einen Ductus, der eine entfernte Verwandtschaft mit dem Chorale vermuten lassen könnte, doch wäre ein stützkräftiger Beweis nicht zu erbringen. Gerade in dieser Hinsicht kann aber mit nicht genug Vorsicht vorgegangen werden. In all diesen vier Kompositionen begegnen wir der gleichen Farcitur[2]) und auch die Untersuchung dieser strophischen Teile weist auf das Vorhandensein eines Cantus firmus hin; so zeigt der Vergleich der einzelnen Strophen in *Salve regina,* them. Kat. Nr. 1081 (D. T. Ö., VII, S. 191) eine auffallende Verwandtschaft der Anfänge; *„Virgo mater ecclesiae"*, *„Virgo clemens"*, *„Funde preces"* sind in Ober- und Unterstimme zweifellos verwandt. Das Herausschälen einer gemeinsamen, zugrundeliegenden Melodie ist aber nicht möglich, ohne sicheren Boden zu verlassen. Wie sich gleich an diesem Beispiele zeigt, ist die Entscheidung durchaus nicht von vornherein klar, welche von den beiden Stimmen einen Cantus firmus enthält. Die Verwandtschaft des Tenors mit dem in *Salve regina* Nr. 13 (D. T. Ö., 53, S. 74) deutet allerdings auf diese Stimme als Träger des Cantus prius factus hin. Auch ohne die Möglichkeit der Feststellung eines Cantus firmus halte ich es aber doch für gewagt, freie Erfindung in allen Stimmen anzunehmen. Ebenso möchte ich es aber ablehnen, mit Schering von einer „freilich nicht nachweisbaren" liturgischen Melodie im Tenor von Dunstables *„Sub tuam protectionem"* (D. T. Ö., VII, S. 198) zu sprechen.[3]) Im Codex 14.319 der Wiener Hofbibliothek fand ich vielmehr im Officium des Festes Mariae Himmelfahrt diesen Text. Die in Neumen notierte Melodie, läßt aber jede Verwandtschaft mit dem Tenor der Komposition Dunstables vermissen. Es ist auffallend, daß fast alle unter den Namen englischer Komponisten überlieferten Motetten der Trienter Codices — soweit sie nicht alte Cantus firmus-Technik aufweisen — hieher zu zählen sind; umgekehrt lassen Kompositionen niederländischer Meister fast stets die Feststellung des Cantus firmus zu. Dies läßt die Vermutung aufkommen, daß es sich bei dieser Art von Technik um eine Eigenheit der englischen Schule handelt. Über die Motettechnik dieser Komponistengruppe läßt sich aber noch kein p o s i t i v e s Urteil abgeben, solange nicht mehr, durch Autorangabe als ihr zugehörig erkennbare Kompositionen publiziert sind. Das angeführte negative Moment, daß der Zusammenhang mit dem Chorale in dem Sinne der Dufay-Epoche fehlt, wird durch weitere Publikationen und sich daran schließende Untersuchungen über die Kompositionstechnik der englischen Schule Erklärung und Ergänzung erfahren müssen; soweit man jetzt zu blicken vermag, möchte ich es als eines der mannigfachen Kriterien bezeichnen, die bei der Autorbestimmung anonymer Kompositionen dieser Zeit in Frage kommen. Umgekehrt möchte ich aber die Autorschaft Dunstables für das unter seinem Namen in Codex Bologna, Liceo mus. 37, Nr. 302, überlieferte *Regina coeli* [4])in Frage stellen, da es im Gegensatz zu den anderen, bekannten Motetten dieses Meisters die Technik des verzierten Cantus firmus der ersten niederländischen Schule in hochentwickelter Gestalt aufweist.

Den verschiedenen Verwendungsarten des Cantus firmus entsprechen im Prinzipe auch verschiedene Gattungen von Satztechnik. Der alten Cantus firmus-Technik ist

[1]) Scherings Ansicht von einem Discantus ostinatus mit der liturgischen Intonation als Grundlage vermag ich mich nicht anzuschließen.

[2]) P. Wagner weist sie in einem Codex der Dombibliothek Salisbury aus dem 14. Jahrhundert nach. (Gregor. Rundschau II, a. a. O.)

[3]) Studien, S. 158 ff.

[4]) Wooldridge, Early English Harmony, Plate 55/56.

selbstverständlich die kontrapunktische[1]) Setzweise eigen. In ihr entwickelte sich ja der geregelte Kontrapunkt. Die Entwicklung der Gegenstimmen in der ars antiqua kennzeichnet Ludwig[2]) treffend mit den Worten: „Erst nur die verschiedene Tonhöhe der in den verschiedenen Stimmen parallel verlaufenden Melodie, dann die verschiedene Bewegung der Melodie in den einzelnen Stimmen, die vielfach bis zur obligaten Gegenbewegung im zweistimmigen Satze führt, jedenfalls überall jeder Melodie Selbständigkeit gibt, dann der verschiedene Rhythmus, indem der mehrstimmige Satz sich vom Zwange der Komposition Note gegen Note löst und jeder Stimme ihre eigene, ihr angemessene rhythmische Ausgestaltung gibt", endlich, „die Befreiung der Komposition vom gleichen Text in allen Stimmen ..." Machault zeigt in seinen Werken Merkmale der ars antiqua und der ars nova; dann klafft die schon oben erwähnte Lücke bis zu den Kompositionen der „Trienter" Zeit. Daß die englische Schule für die Motettkomposition entwicklungsgeschichtlich den Übergang zur ersten niederländischen Schule bedeute, erscheint mir unwahrscheinlich.

Zeigt die Entwicklung der mehrstimmigen Musik auf der einen Seite ein Streben nach Verselbständigung der Gegenstimmen, nach völliger Unterdrückung der Bedeutung des Cantus firmus, so läßt sich anderseits auch wieder ein Anwachsen des Einflusses des Cantus firmus in kompositionstechnischer Hinsicht feststellen. Bei der schon erwähnten Motette Machaults *„Felix virgo"* gilt für den Kontratenor konstruktiv das gleiche, wie für den Tenor. Es erscheint — wie Ludwig sagt — nachdem der Tenor Begleitstimme geworden war, das Begleitungsfundament durch Hinzufügung eines vielfach mit dem Tenor syrrhythmischen Kontratenors verstärkt. Der Tenor gewinnt also Einfluß auf die rhythmische Gestalt einer zweiten Stimme. Diese Übertragung des Bildungsprinzips der Cantus firmus-Stimme auf eine zweite Begleitstimme zeigt z. B. auch Dunstables *„Veni sancte spiritus"* (D. T. Ö. VII, S. 203).

Auch auf die melodische Bildung einer zweiten Stimme kann der Cantus firmus im Rahmen der alten Cantus firmus-Technik Einfluß nehmen. Die nicht kanonische Verdoppelung des Cantus firmus wurde schon erwähnt. Die zweite Hauptgattung der durch Canones vorgeschriebenen Stimmbildung umfaßt die Konstruktion (nicht der Fortsetzung einer Stimme, sondern die) einer zweiten Stimme aus dem gegebenen Material der einen. Das 15. Jahrhundert findet auch dies schon vorgebildet. In den Trienter Codices beschränkt sich auch diese Art von Canones hauptsächlich auf Ordinariumsstücke, wenn auch die Motetten einige Beispiele aufweisen. Salve regina, them. Kat. Nr. 566 läßt den Tenor aus der notierten Oberstimme bilden.[3]) Diese ist mit der liturgischen Melodie offensichtlich stark verwandt, so daß in dieser Komposition eigentlich eine Kombination von verziertem Cantus firmus und Kanontechnik vorliegt. Nur scheinbar liegt ein Kanon

[1]) Ich gebrauche Kontrapunkt im alten Sinne, d. h. für jede mehrstimmige Setzweise, bei der die Stimmen nicht stets in gleichen Intervallen fortschreiten. Ihm steht also anfangs nur der Fauxbourdon gegenüber. Darin liegt auch die strenge vorzunehmende Scheidung zwischen Konduktus und fauxbourdonartigen Stücken. Beide sind prinzipiell syrrhythmisch; während aber der Konduktus auf kontrapunktischer Grundlage beruht, die melodische Linie der einzelnen Stimmen das primäre ist, geht der Fauxbourdon vom Akkord aus. Dementsprechend bezeichne ich die zur Cantus firmus-, bezw. Hauptstimme hinzutretenden Stimmen beim kontrapunktischen Satz als „Gegenstimmen" (die mit Eigenberechtigung zum Cantus firmus hinzutreten), beim Fauxbourdon und den aus ihm entwickelten Setzarten als „Nebenstimmen" (die in völliger Unterordnung unter die Hauptstimme dieser hinzugesetzt sind). Als polyphon fasse ich den mehrstimmig-melodischen kontrapunktischen Satz auf, bei dem die Gegenstimmen nachweislich selbständigen thematischen Gehalt erhalten, wie z. B. beim Untereinanderlegen verschiedener Cantus firmi oder in der weiteren Entwicklung bei der Durchimitation, wobei diese selbständigen Gegenstimmen in ihrem thematischen Gehalt abhängig oder unabhängig vom Cantus firmus sein können. (Vgl. W. Fischer, Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Schreibweise um 1500. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der D. T. Ö., Bd. 5, S. 27 ff.)

[2]) Die 50 Beispiele Coussemakers ... in S. I. M. G. V, S. 181 ff.

[3]) Siehe den Wortlaut des Kanons D. T. Ö. VII, S. 49.



beim *„Conditor alme siderum"*, them. Kat. Nr. 164 vor. Dort wird die zu den beiden erstnotierten Stimmen gehörige dritte, den Choral fast unverziert vortragende (Mittel-) Stimme durch Transposition um eine Quart — im Kanon heißt es fälschlich Dyapason — zur Oberstimme des aus ihr und den weiteren zwei notierten Stimmen zu bildenden Tonsatzes.

Läßt sich eine Einflußnahme des Cantus firmus auf Melodik oder Rhythmik der Gegenstimmen nicht feststellen, so sind wir zur Annahme von frei hinzugesetzten Gegenstimmen gezwungen — abgesehen von der Verkoppelung mehrerer Cantus firmi. Auch diese Gegenstimmen können unabhängig vom Cantus firmus untereinander in thematischer Beziehung stehen.[1]) Wenn Riemann (HB. d. M. G., II/1, S. 50) den „Kanon über einen vorher fertigen Cantus firmus auf alle Fälle eine Kunstleistung" nennt, „die einer späteren Entwicklungsstufe der Tonkunst angehört", sei auf das *„Benedicamus"* des Paolo da Firenze[2]) hingewiesen, dessen Oberstimmen im Anfang zweifellos kanonische Führung aufweisen, während der Tenor die Choralweise des *„Benedicamus domino"* vorträgt. Imitatorische Zusammenhänge sollen, als späterer Entwicklung angehörig, weiter unten berührt werden, soweit dies überhaupt in den eingangs umrissenen Rahmen dieser Studie fällt.

Im geraden Gegensatze zu dieser kontrapunktischen, jeder Stimme Einzelberechtigung zuteilenden Setzweise der alten Cantus firmus-Technik, steht die Schreibweise, welche im Prinzipe mit dem verzierten Cantus firmus verbunden ist. Wie ein Blick auf die oben herangezogenen Kompositionen mit nur schwach verzierten Cantus firmi dartut, gehören diese Werke dem Fauxbourdon oder der auf ihm beruhenden akkordlichen[3]) Setzweise an.

Daß die Verzierung des Cantus firmus an den Fauxbourdon anknüpft, ist leicht erklärlich. In den kontrapunktischen Kompositionsformen galt das Hauptstreben der Ausgestaltung der Oberstimmen, die sich schließlich bis zur vollständigen melodischen und rhythmischen Unabhängigkeit von der Cantus firmus-Stimme ausbildete. Die im Gegensatz zu den Begleitstimmen lebhafte rhythmische Bewegung in der Oberstimme wurde — abgesehen von den Kondukten — zur Norm. Der Fauxbourdon stellte in seiner einfachen, schematischen Gestalt keine bemerkenswerten Anforderungen hinsichtlich der Satztechnik. Aus den Werken der alten Cantus firmus-Technik waren nun die mit dem Vortrage der Oberstimmen betrauten Sänger (oder auch Instrumentalisten) gewohnt, durch größere Beweglichkeit den andern Stimmen gegenüber hervorzutreten, wie auch die Zuhörer an den leichten Fluß in den Oberstimmen gewöhnt waren. Schon dies mag einer der Gründe gewesen sein, die zur Verzierung der Oberstimmen in den Fauxbourdons führten. Wie sich zeigen wird, ist nun beim Fauxbourdon die Oberstimme Hauptstimme, die beiden Unterstimmen sind hinzugesetzt. Es wird also nunmehr die Hauptstimme ausgeziert, während die durch die vorgeschriebene Parallelbewegung starren Nebenstimmen in dieser Richtung vorläufig keine Möglichkeit zur Weiterentwicklung zu bieten scheinen. In diesen Stimmen geht die rhythmische Befreiung auf dem Wege des akkordlichen Satzes vor sich, wovon weiter unten zu sprechen sein wird. Allerdings darf

[1]) Vgl. hiezu schon die frühen Beispiele bei G. Adler, die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. V. f. M. W. II.

[2]) Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. III, Nr. 48, Autor nach Ludwigs Besprechung S. I. M. G. VI.

[3]) Ich gebrauche diesen Ausdruck für die der kontrapunktischen entgegengesetzte, vom Akkord ausgehende Setzweise, deren einfachste, schematische Form schon der strenge Fauxbourdon ist. Wenn sich auch ohne Zweifel schon in frühen Entwicklungsstufen dieser Setzart harmonisches Empfinden äußert, möchte ich doch die Bezeichnung „Harmonischer Satz" der bedeutend späteren Epoche vorbehalten, in deren Werken sich eine — wenn auch vielleicht theoretisch noch nicht erfaßte — so doch praktisch befolgte Logik in der Verbindung der einzelnen Akkorde zu einem geschlossenen Ganzen kundgibt. Die bloße Anwendung harmonisch zu erklärender Tonschritte im Basse von Kadenzen ist zwar auch im akkordlichen Satze vorhanden, bildet jedoch m. E. nur die Vorstufe zum harmonischen Satze.

man sich diese beiden Entwicklungsrichtungen nicht zeitlich aufeinanderfolgend vorstellen; mag auch die eine früher eingesetzt haben als die andere, besonders die Verzierung der Oberstimme schon lange individuell *„a mente“* in Gebrauch gewesen sein, in den erhaltenen Denkmälern sehen wir beide Richtungen nebeneinander sich entwickeln, einander gegenseitg beeinflussen und durchdringen.

Einfache, rein schematische Fauxbourdons aus der älteren Zeit sind uns nicht erhalten; „es ist auch nur zu wohl verständlich, daß man Fauxbourdons erst angefangen hat zu notieren, als es galt, die starre, mechanische Grundlage und ihre ebenso stereotypen ersten Variierungen (durch Synkopierung) mit freierem figuralen Wesen zu umkleiden und zu verbergen“.[1]) Auch in den Trienter Codices finden wir schematisch gebildete Stimmen in Fauxbourdonsätzen in der Tat oft nicht ausgeschrieben, sondern durch die Worte „per Fauxbourdon“ u. dgl. ersetzt.[2])

Fraglich erscheint nun, wie weit man mit der Bezeichnung Fauxbourdon gehen darf. Riemann gibt in seinem Handbuche der Musikgeschichte hiefür einesteils sehr richtige Andeutungen, ohne sich aber selbst strenge danach zu richten. Er rechnet den Fauxbourdon ganz richtig mit an erster Stelle zu den Formen, in denen sich die alte Konduktenmanier des gleichzeitigen Vortrages derselben Textsilben durch mehrere in verschiedenen Lagen zu singende Stimmen dauernd hielt.[3]) Im weiteren betont er, daß sich der Name Fauxbourdon für die kirchlichen Sätze erhielt, in welchen alle Stimmen Silbe für Silbe mit dem Rhythmus der Oberstimme mitgehen, u. zw. dies, „nachdem die schon von Guilelmus monachus gelehrte Unterstellung einer richtigen Baßstimme das eigentliche Prinzip des Fauxbourdons über den Haufen gerannt hatte“.[4]) Als Beispiel für einen frei gehandhabten Fauxbourdon bringt Riemann a. a. O. Dufays Hymnus *„Ad coenam agni“*, schreibt aber an anderer Stelle,[5]) daß die Hymnen Dufays den Kondukten zuzurechnen sind. In ausführlicher Weise befaßt sich G. Adler in seiner „Studie zur Geschichte der Harmonie“[6]) mit dem Anwendungsbereiche des Namens „Fauxbourdon“. Auf keinen Fall darf man den Begriff auf die schematischen Sextakkordfolgen einschränken; dies zeigt schon die Darstellung Wilhelms des Mönchs.[7]) Auf der Qualität des Supranus als Hauptgesang beruht — wie Adler sagt — die Benennung Fauxbourdon, „indem die Stütze des Gesanges nicht wie in den üblichen Gesängen notwendig im Tenor als der untersten Stimme“ — hier könnte vielleicht ergänzt werden: oder Mittelstimme — „sondern auch in einer der oberen Stimmen“ — speziell in der Regel der obersten Stimme — „liegt und die unterste Stimme daher falsche Stütze wird“.[8]) Daß ausnahmsweise beim Fauxbourdon eine andere als die der Tonhöhe nach oberste Stimme Hauptstimme sein kann, zeigt schon das bei Adler mit „Q“ bezeichnete Beispiel. Aber die oberste Stimme ist hier ihrem, nach den Intervallverhältnissen zu den anderen Stimmen zu beurteilenden Wesen nach nicht Supranus, sondern Contratenor altus. Die Abgrenzung des Begriffes Fauxbourdon ist in der damaligen Zeit nur aus dem akkordlichen Charakter der Satztechnik zu gewinnen, im Gegensatz zur linearen des Kontrapunktes und zum harmonischen der späteren Zeit. Erst mit dem Durchbruch des harmonischen Prinzips engt sich der Begriff des Fauxbourdon wieder ein.

Fauxbourdon und Konduktus zeigen als syrrhythmische Kompositionsarten allerdings gewisse Verwandtschaft, allein die eine beruht auf akkordlicher, die andere auf

1) Riemann, HB. d. MG. II/1, S. 195.
2) Vgl. D. T. Ö. VII, S. XXIX.
3) HB. d. MG. II/1, S. 196.
4) HB. d. MG. II/1, S. 196.
5) HB. d. MG. II/1, S. 132.
6) Sitzungsberichte der Akad. d. Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Kl. XCVIII Bd. 3. Heft, S. 781 ff. (1881); insbes. S. 826 ff.
7) Coussemaker, Scriptores III. S. 288 ff.
8) a. a. O. S. 809.



kontrapunktlicher Grundlage. Als Merkmal der Kondukte (wie auch der „liturgischen Kompositionen") gibt Ludwig[1]) unter anderem an, daß die Hauptmelodie in der untersten Stimme liegt. Wenn wir die Ausführungen der Theoretiker über den Fauxbourdon lesen, finden wir auch den Tenor, die tiefste Stimme, als diejenige bezeichnet, nach welcher die anderen zu bauen sind. Allein gerade dies bietet ein treffliches Beispiel dafür, wie irreführend bei kompositionstechnischen Untersuchungen das Ausgehen von der Theorie sein kann. Guilelmus monachus erklärt gleichfalls zuerst den Fauxbourdon als vom Tenor als Hauptstimme ausgehend; wie jedoch schon Adler bemerkt, steht dieser „Auffassung des Kontratenors als Quint, respektive Terz zum Tenor jene Auffassung gegenüber, welche diese Stimme durchgehends als Quart zum Sopran ansieht, wie dies X, 9 geschieht. So äußerlich diese Unterscheidung erscheinen mag, so entscheidend ist sie doch fur die totale Beurteilung dieses Gesanges ... Der Sopran wird als *‚cantus prius reperitur'*, d. h., er wird Hauptgesang ..."[2]) Die Bedeutung dieser modernen Auffassung scheint Riemann im Gegensatz zu Adler zu unterschätzen; allein gerade sie ist es, die uns die theoretische Belegstelle für die Kompositionstechnik vielleicht der Mehrzahl der Kompositionen in den Trienter Codices bietet. Guilelmus monachus vereinigt anscheinend in sich den gelehrten Musiktheoretiker und den praktischen Kompositionslehrer. Bei der theoretischen, wissenschaftlichen Behandlung der *„modi Anglicorum"* stellt selbstverständlich der Tenor die Hauptstimme dar. In dem Augenblicke aber, als Guilelmus monachus praktischen Kompositionsunterricht erteilt, in seinen *„Regulae"*[3]), beginnt er wider alle Theorie von Unterterz und Oberterz: *„Fac supranum"* und später *„debet assumi supranum cantum firmum"*. Wir sehen also praktisch im Fauxbourdon den Cantus firmus in der Oberstimme. Nicht genug daran; „im englischen Fauxbourdon soll der Cantus firmus Sopran sein und ihn durchaus beherrschen. In dem anderen Fauxbourdon sollen in dem Cantus firmus Synkopierungen etwa durch Sexten und Quinten gemacht werden".[4]) Damit wird der verzierte Cantus firmus als Eigentümlichkeit nicht der englischen Schule, sondern der Musik *„apud nos"* [5]) bezeichnet. Dies stimmt mit der oben gemachten Feststellung überein, daß die Technik des verzierten Cantus firmus auf Fauxbourdon-Grundlage bei der englischen Schule im allgemeinen nicht anzutreffen ist. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, daß der Fauxbourdon nicht aus England stammen könne; denn unverzierte Fauxbourdons brauchten eben nicht notiert werden.

Schering legt die Stelle *„Modus autem istius fauxbourdon"*[6]) und das darauffolgende Beispiel [7]) dahin aus, es seien reiner und verzierter Cantus firmus im Oktavabstande gleichzeitig vorgetragen worden.[8]) Für ihn sind anscheinend die beiden Argumente maßgebend, daß unter den drei aufgezeichneten Stimmen der verzierte und der reine Cantus firmus sich finden und daß der Fauxbourdon stets dreistimmig gesungen wird. Demgegenüber möchte ich unbedingt an der Ansicht Adlers festhalten, der den reinen Cantus firmus bei der Übertragung in moderne Notation mit aufnimmt, „damit die über den Cantus firmus vom Sopran gesetzte Synkopierung mit demselben verglichen werden könne. Es ist aber ausdrücklich zu bemerken, daß der Cantus firmus keine Stimme ist, die gesungen wurde".[9]) Nach den Anweisungen des Traktats bis zu dieser Stelle ist für die dreistimmige Ausführung des Fauxbourdon durch Supranus, Tenor und Kontratenor Regel, daß die beiden ersten Stimmen in Sexten (Oktaven)

---

1) SIMG. VII, S. 515.
2) Adler, a. a. O. S. 809.
3) Bei Adler, Kapitel VI und X.
4) Adler, a. a. O. S. 812.
5) Adler, a. a. O. S. 799.
6) Adler, a. a. O. S. 799.
7) Bei Adler „G".
8) Studien . . . . S. 11 ff.
9) Adler, a. a. O. S. 811.

zu führen sind, die dritte in Terzen (Quinten) über dem Tenor. Für den unterhalb des Tenors liegenden Kontratenor bassus werden später besondere Regeln gegeben. In dem gegenständlichen Notenbeispiel erweisen sich die beiden mit Mensurzeichen versehenen Stimmen schon vermöge ihres gegenseitigen Intervallverhältnisses als Supranus und Tenor. Der Tenor ist auch als solcher bezeichnet. Die als Cantus firmus bezeichnete Notenreihe kommt nun, wenn man sie als klingende Stimme auffaßt, unter den Tenor zu stehen, der nach den bis zu dieser Stelle vorliegenden Ausführungen des Traktates die tiefste Stimme ist. (Das Beispiel „G" steht übrigens m. E. an falscher Stelle; es sollte seinen Platz zwischen 7. und 8. nach der Bezeichnung Adlers haben.) Mit einem Kontratenor bassus nach den Anweisungen des Traktats, hat aber dieser „Cantus firmus" nicht das geringste gemein. Lage und Führung der Stimme sprechen also gegen ihr Erklingen, abgesehen davon, daß diese Häufung von Oktavenparallelen, die sich bei Schering ergibt, für die Entwicklungsstufe, auf der die mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert hält, höchst unwahrscheinlich ist. Auch die obligate Dreistimmigkeit des Fauxbourdon läßt sich durchaus mit unserer Ansicht vereinen. Die Beispiele des Traktats sind eben — worauf auch Adler hinweist[1]) — keine res factae, sondern nur Exempel, an denen der Autor seine Ausführungen illustrieren wollte. Hier will er nun die Synkopierung oder, wie wir sagen, die Verzierung des Cantus firmus zeigen, die im Supranus (und Contratenor) statthat, während der Tenor seine einfache Gestalt beibehält. Die Aufzeichnung von Supranus und Tenor ist also unbedingt nötig. Außerdem muß aber der Cantus firmus notiert werden, um den Vergleich seiner reinen und verzierten Gestalt zu ermöglichen. Wenn auch Schering meint, daß sich der Cantus firmus „ohne weiters aus der diminuierten Oberstimme ergab",[2]) halte ich es für ausgeschlossen, aus einer textlosen, verzierten Stimme mit Sicherheit den Cantus firmus zu rekonstruieren. Etwas anderes ist es, wenn der Text einen Anhaltspunkt für seine Feststellung gibt, oder noch andere Hilfsmittel, wie doppelte Vorlage in verschiedener Fassung dazukommen, wozu beispielsweise auch die irgendwie veränderte Wiederholung innerhalb einer und derselben Stimme zu rechnen ist, wie sie in *„Salve regina"* Nr. 6 vorlag. Rekonstruktionen, wie sie Schering bei den italienischen Trecentisten versucht, bleiben immer unsicher. Will nun Guilelmus monachus die Umgestaltung des Cantus firmus durch „Synkopierung" zeigen, so muß er eben den Cantus firmus in reiner und in verzierter Gestalt gegenüberstellen. Den Kontratenor setzt er absichtlich nicht ein, weil von seiner Bildung erst später die Rede ist.

Die Verzierung einzelner Stimmen ist durchaus keine Errungenschaft des 15. Jahrhunderts und auch in der Vokalmusik, vielleicht schon lange, bevor es zur Aufzeichnung solcher verzierter Stimmen kam, beim Vortrage der Werke in irgend einer Weise üblich gewesen.

Die „flores" des Hieronymus de Moravia sowie die allerdings noch in ihrer Bedeutung nicht klargestellten[3]) Begriffe „color" und „talea" hängen vielleicht mit derartigen Praktiken zusammen; die beiden letzteren Worte scheinen mir aber im Laufe der Zeit ihre Bedeutung entweder geändert zu haben, oder es ist ihre Auffassung als Termini technici der Verzierung in früheren Traktaten irrig. Eine große Anzahl von Zitaten aus musiktheoretischen Traktaten bezüglich color und talea sind bereits von Adler[4]) herangezogen worden. Aus den Ausführungen Johannes' de Garlandia[5]) ist völlige Klarheit

[1]) a. a. O., S. 821.

[2]) Studien . . . S. 12.

[3]) Daß eine eingehende Spezialuntersuchung über diese Frage sehr wünschenswert wäre, bemerkt auch Riemann im Musiklexikon, Aufl. 1916, Art. „color". Die im folgenden gebotene Zusammenstellung von Belegstellen macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit; für den Zweck, die Änderung der Wortbedeutungen zu beleuchten, erschien sie aber genügend.

[4]) Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, VJS. f. MW. II.

[5]) Couss., Script. I., S. 115 b, Adler, a. a. O.



nicht zu gewinnen. Allein, wenn auch die ersten Arten des color (Adler, a. a. O. S. 5 ff, 2., 3.) vielleicht im Sinne des heutigen Kolorierens zu deuten sind, scheint sich in der Folge die Bedeutung von „color" mehr auf die beiden letzteren Arten (ebenda 4., 5.) eingeengt zu haben, die deutlich Wiederholungen beinhalten, nämlich die Wiederholung einer Tonphrase in ein und derselben Stimme oder zu verschiedener Zeit in verschiedenen Stimmen. Bei Johannes de Muris[1]) wird color auf die Wiederholungen innerhalb einer Stimme eingeschränkt, und auch darin wieder auf die genaue Wiederholung, während dragma mir die zwar diastematisch getreue, rhythmisch aber veränderte, talea eine auf verschiedenen Tonstufen erfolgende Nachahmung zu sein scheint. Ähnlich dieser Terminologie in der *„Ars discantus"* bezeichnet der *„Libellus cantus mensurabilis secundum Joh. de Muris"*[2]) den von manchen Sängern behaupteten Unterschied zwischen color und talea dahin, daß ersterer die getreue Wiederholung, letztere die diastematisch und rhythmisch getreue Nachahmung auf einer anderen Tonstufe darstellt, also Transposition unter Wahrung des äußeren Notenbildes. Wieder anders lautet die Unterscheidung beim Anonymus V (Coussemakker III, S. 397): dort ist talea die Wiederholung der gleichen Noten unter den gleichen Figuren, color die Wiederholung derselben Töne, wenn auch unter verschiedenen Figuren. Endlich äußert sich auch Prosdocimus de Beldemandis sowohl im *„Tractatus practice de musica mensurabili"* (1408), als auch im *„Tractatus practice de musica mensurabili ad modum Italicorum"* (1412) ziemlich ausführlich über color und talea. Im ersten Traktate stellt Prosdocimus[3]) drei Ansichten über color und talea einander gegenüber; zwei ältere — aus der Zeit des Johannes de Muris — und eine „gewisser moderner Leute". Auch hier erscheint die Wiederholung als grundlegend, wesentlich; dies drücke sich schon im Worte aus, das der Rhetorik entnommen sei: wie nämlich in diesem color rhetoricus etwas Gesagtes mehrmals wiederholt werde, so im color musicus „similes figurae" oder Tonfolgen „similium figurarum et vocum simul". Also auch hier begegnet uns wieder die Unterscheidung von genauer, bloß rhythmisch genauer einfacher Wiederholung und Transposition. Dies sei nun der Punkt, an dem sich die verschiedenen Ansichten trennen. Johannes de Muris halte color und talea für dasselbe; nach der zweiten Ansicht sei zum color die Wiederholung der gleichen Töne, zur talea die der gleichen Figuren (also gleiche Rhythmik, gleiches Notenbild) erforderlich. Die dritte (moderne) Ansicht wolle einen Mittelweg einschlagen. Sie anerkenne einen Unterschied zwischen color und talea und bestimme ihn dahin, daß beim color eine Wiederholung gleicher Töne und Figuren vorliege, bei der talea hingegen lediglich Wiederholung gleicher Figuren. (Also auch hier wieder strenge Wiederholung und Imitation auf anderen Tonstufen.) Die zweite dieser drei Ansichten bezeichnet Prosdocimus als die gebräuchlichste. Im *„Tractatus ... ad modum Italicorum"* anerkennt er wieder drei Möglichkeiten der Wiederholung:[4]) die gleicher Töne, die gleicher Figuren und die beide Arten vereinigende; im übrigen erklärt er die Ausdrücke color und talea als synonym. Auch in Tinctoris' *„Diffinitorium"*[5]) zeigt sich deutlich, daß color und talea wohl kompositionstechnische Elemente der Stimmenbildung bezeichnen, nicht aber in dem Sinne, den wir heute dem Begriff „Kolorierung" unterlegen, sondern stets auf der Grundlage einer Wiederholung von Tonfolgen. Color, talea und fuga haben gemeinsam, daß bei ihnen eine „identitas particularum (bei der fuga „partium") ... quoad ... valorem notarum (tonorum) et pausarum" statthat; innerhalb dieser gleichen Teile behalten also

[1]) Couss., Scr. III., S. 99 ff.
[2]) Couss., Scr. III., S. 58.
[3]) Couss. Scr. III. S.
[4]) Couss. Scr. III.
[5]) Joannis Tinctoris Tractatus de musica .... ed. E. de Coussemaker ... Nova editio. Insulis (Lille) ... MDCCCLXXV., S. 467 ff.

Noten und Pausen den gleichen Wert.[1]) Die Unterschiede liegen nun vor allem darin, daß es sich bei der fuga um derartige gleiche Partien in verschiedenen Stimmen des Tonsatzes handelt, also um Imitationen, bei color und talea dagegen um Erscheinungen „in una et eadem parte cantus", also im Verlaufe einer Stimme. Zieht man nun die Bedeutung heran, welche die für die weitere Differenzierung maßgeblichen Begriffe: forma, nomen, locus in anderen Schriften Tinctoris [2]) haben, so ergibt sich als weiteres Kriterium beim color die bloße Übereinstimmung im äußeren Notenbild (Ligaturen u. dgl.), bei der talea Gleichheit hinsichtlich Bezeichnung der Töne und Tonhöhe, nicht aber bezüglich des Notenbildes, bei der fuga gleiches Notenbild, gleiche Bezeichnung der Töne, bisweilen auch gleiche Tonhöhe. Talea ist also die strenge Wiederholung auf der gleichen Stufe, jedoch nicht notwendig in gleicher Zusammenfassung der einzelnen Töne zu Ligaturen, color die Sequenzierung mit gleicher Phrasierung,[3]) fuga die gleich phrasierte Nachahmung in der Oktav oder im Einklang.

Eines der frühesten erhaltenen Dokumente einer nachweislich verzierten Stimme im mehrstimmigen Tonsatz liegt in der Orgeltabulatur des British Museum Add. 28550 vor. Das im Roman de Fauvel erhaltene Modell ermöglicht den Nachweis der Verzierung und deren Vergleich mit dem Original[4]). Schering geht denn auch in seinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" von dieser Komposition aus. Wenn er nun mit dieser Komposition die oben erwähnte Stelle bei Guilelmus monachus [5]) in Verbindung bringt,[6]) so führt dies zu irrigen Ergebnissen. Wie schon Kroyer in seiner Besprechung des Scheringschen Buches [7]) betont, leidet die ganze Untersuchung Scherings an der völligen Einstellung auf den instrumentalen Charakter der mehrstimmigen Musik bis ins 15. Jahrhundert. Den Fauxbourdon als instrumentale Technik anzusehen, liegt meines Erachtens kein Grund vor und auch die ihm entwachsende Verzierungstechnik trägt durchaus kein instrumentales Gepräge. Ihr vokales Wesen wird schon durch den Vergleich mit der Choralentwicklung klar, noch mehr aber, wenn man zweifellos instrumentale Kolorierungen mit verzierten Fauxbourdonsätzen vergleicht. Die Orgelsätze bei Paumann oder im Buxheimer Orgelbuch zeigen durch die stereotype Verwendung ausgesprochener Spielmanieren, wie insbesondere des Mordents, deutlich ihre Herkunft aus der Praxis des Orgelspiels; in der Tat weisen auch die Oberstimmen der Orgelbearbeitungen des Buxheimer Orgelbuches den in Chorbüchern erhaltenen Fassungen gegenüber ganz bedeutende Veränderungen auf: die vokalen Stimmen werden eben durch Einfügen von orgelmäßigen Verzierungen der instrumentalen Praxis angepaßt. Der Schluß aus der ähnlichen Führung des Kontratenors,[8]) bezw. aus dem gleichen Verhältnisse von Kontratenor und Tenor in den Orgelstücken und in den Kompositionen der Chorbücher, das Schering beobachtet, auf einen Orgelcharakter der letzteren erscheint mir nicht zwingend; zum mindesten möchte ich darin, daß „sämtliche dreistimmigen Orgelstücke des Buxheimer Orgelbuches ein ebenso lebhaftes gegenseitiges Durchdringen und Übersteigen von Tenor und Kontra zeigen wie die meisten der in

[1]) Dieses Merkmal scheint mir gegen die Anwendung dieser Begriffe auf kanonische Stimmbildung im allgemeinen zu sprechen, da dieses Erfordernis nur bei allereinfachsten Canones, eben bei bloßer Wiederholung, zuträfe. Vgl. dagegen Fischer, a. a. O. S. 27, Anmerkung 5.

[2]) Expositio manus secundum Magistrum Johannem Tinctoris, Tractatus de musica . . . S. 1 ff. (besonders Cap. II. und III.) und Tractatus de notis et pausis . . . Ebenda, S. 104 ff. (bes. Cap. II.).

[3]) Ich bin mir der Unzulänglichkeit dieses Ausdruckes wohl bewußt, wähle ihn aber der Kürze halber, da das, was heute darunter verstanden wird, immerhin gewisse Analogien mit dem Ligaturwesen aufweist.

[4]) Siehe die Gegenüberstellung bei Wolf, Gesch. d. Mens.-Not. III, Nr. 78.

[5]) Vgl. oben S. 43.

[6]) Studien, S. 11.

[7]) Zeitschrift für Musikwissenschaft. I., 3.

[8]) Studien, S. 158.

Mensuralnoten aufgezeichneten dreistimmigen (zuweilen auch vierstimmigen) Stücke der Trienter Codices und verwandter Handschriften", nicht „ein unumstößliches Kriterium für deren Bestimmung als Kompositionen für Orgel und Pedal"[1]) erblicken.

Die Regel für das Pedalspiel im Buxheimer Orgelbuch, daß, „wenn der Kontratenor über dem Tenor liegt, dieser Tenor unten auf dem Pedal zu spielen sei" (und umgekehrt),[2]) scheint mir ein Beleg dafür zu sein, daß die Stücke, auf die sie sich bezieht, nicht eigentlich für Orgel geschrieben seien; weshalb wären sonst die Pedaltöne auf zwei Stimmen verteilt? Diese einander kreuzenden Tenor- und Kontratenorstimmen gehören vokalen Tonsätzen an, und wenn sie allenfalls auch schon ursprünglich für instrumentale Ausführung bestimmt waren, fielen sie zwei gesonderten Spielern zu. Wenn Schlick „für das Pedal mehrfach ausdrücklich den ‚bass contra' in Anspruch nimmt"[3]) möchte ich dies nicht auf den Kontratenor im allgemeinen beziehen, sondern auf den Kontratenor bassus bei Guilelmus monachus hinweisen, der als unter dem Tenor liegende tiefste Stimme selbstverständlich dem Pedal zufiel, wenn das Stück auf der Orgel zum Vortrag gebracht werden sollte. Insbesondere den Oktavsprung des Kontra in der bekannten Kadenzformel des 15. Jahrhunderts glaube ich nicht durch die „hochausgebildete Pedaltechnik und die Möglichkeit des Spiels auf zwei Manualen"[4]) erklären zu müssen. Die Tenor-Unterquint auf der Penultima des Kontra hat — wovon noch zu sprechen sein wird — in dem erwachenden tonalen Empfinden ihren Grund; das Tonalitätsgefühl ist aber noch nicht so stark, daß die Dominante (Kontra) in die Tonika geführt würde, sondern es genügt das akkordliche Bild des Dominantakkordes als vorletzter Klang. Da einerseits Sopran und Tenor ihre althergebrachten Sekundschritte von unten und oben nach der Finalis ausführen, anderseits der Schlußakkord aus Oktav und Quint zu bestehen hatte, blieb nichts übrig, als dem Kontra als Schlußton die Quint zuzuweisen, d. h. ihn den Oktavsprung ausführen zu lassen.

Wie die erwähnte englische Orgeltabulatur eine Orgelbearbeitung eines Stückes darstellt, an dessen vokalem Charakter zu zweifeln wir keinen Grund haben, so sind eben auch die Übereinstimmungen z. B. des Buxheimer Orgelbuches mit den Trienter Codices hinsichtlich der Stimmführung darauf zurückzuführen, daß es sich um Bearbeitungen ursprünglich nicht für die Orgel geschriebener Stücke handelt. Die nicht orgelmäßige Führung von Tenor und Kontratenor machte sodann eine Anweisung nötig, welche Töne aus diesen beiden Stimmen im Pedale zu spielen waren; und darüber gibt das Buxheimer Orgelbuch Aufklärung, dessen Regel im Grunde genommen die jeweils tiefsten Töne des mehrstimmigen Tonsatzes dem Pedale zuweist. Mit der Ablehnung des primär orgelmäßigen Charakters derartiger Stimmen und Tonsätze soll aber die Möglichkeit der instrumentalen Bestimmung einzelner Stimmen durchaus nicht geleugnet werden.[5])

Das Bedeutsame dieser neuen, auf vokalem Boden stehenden, dem Fauxbourdonsatze entstammenden Kolorierung der Oberstimmen liegt darin, daß es jetzt der Cantus firmus ist, der dieser künstlerischen Ausgestaltung unterliegt. In der englischen Orgeltabulatur wird gerade der Cantus firmus von der Verzierung nicht erfaßt. Er liegt, wie der unterlegte Text und insbesondere die Wiederholung (ab Takt 85 bei Wolf) dartun, in der Mittelstimme, und gerade diese ist in die Orgelbearbeitung nicht als ganze aufgenommen. Der Charakter der kolorierten Oberstimme in diesem Stücke ist enge verwandt mit den entsprechenden Stimmen des Buxheimer Orgelbuches und gleich diesen den verzierten Stimmen der Trienter Codices wesensfremd. Die Kompositions-

[1]) Studien, S. 141.
[2]) Eitner, Das Buxheimer Orgelbuch, MH. f. MG. Blg. 1887, S. 7; Schering, Studien, S. 145.
[3]) Schering, Studien, S. 145.
[4]) Studien, S. 154.
[5]) Vgl. Adler, Über Textlegung in den Trienter Codices, Riemann-Festschrift 1900. S. 51 ff.

technik der ars nova haben Riemann und Schering zu erklären versucht; in beiden Fällen ist aber manches noch hypothetisch, so insbesondere die Dekolorierung der Oberstimmen zu einfachen, aber unbekannten Volksweisen bei Schering, bei ihm und bei Riemann auch vielfach die Feststellung der Hauptstimme, wie die gegenteiligen Ansichten der beiden Forscher, deren erste auch nach Aufstellung der zweiten aufrecht erhalten wurde, zeigen. Das allgemein zugängliche Material aus dieser Zeit ist noch zu gering, um zu einem abschließenden Resultate gelangen zu können. Das glaube ich aber beobachten zu können, daß die Oberstimmen in den Kompositionen des italienischen Trecento im Stil der Verzierung einen Zusammenhang mit den Trienter Codices vermissen lassen.

Durch die Kolorierung der Oberstimme und damit des Cantus firmus war dieser nunmehr von Jahrhunderte alten Fesseln befreit. Es war nunmehr möglich, seinen melodischen Gehalt ebenso einer bewegten, wie einer ruhig dahinfließenden Stimme zugrundezulegen. Dadurch war eine Voraussetzung für die Durchimitation gegeben; eine weitere liegt in der Ausbildung des akkordlichen und des auf ihm basierenden polyphonierenden Satzes.

Neben der melodischen Fortbildung des Fauxbourdon durch Verzierung der Oberstimme geht nämlich die in satztechnischer Hinsicht vor sich. Schon durch das Hinzufügen eines Kontratenor bassus wird anscheinend, wie Riemann sich ausdrückt, „das eigentliche Prinzip des Fauxbourdon über den Haufen gerannt"[1]). Noch mehr scheint dies der Fall zu sein, wenn zu Sopranus und Tenor ein solcher Baß hinzugefügt wird, der Kontratenor altus aber wegbleibt, also im dreistimmigen Satz mit Baßstimme. Das Grundprinzip liegt aber tiefer als in der bloßen Parallelführung, es ist die akkordliche Setzweise und diese bleibt auch in diesen Weiterbildungen des Fauxbourdon bestehen. Hier liegt auch der Ansatzpunkt für das harmonische Empfinden und seine Entwicklung, die sich zuerst wieder in den Kadenzen äußert. Da z. B. die Sopranklausel als Penultima die Untersekund der Finalis hat, der Tenor die Untersext des Sopranus, d. i. die Obersekund der Finalis, liegt in der Forderung, daß der Baß als vorletzte Note die Unterquint des Tenors zu bringen habe, nichts anderes als die akkordlich orientierte Forderung nach unserem Ganzschluß: Dominante-Tonika. Zum Harmonischen fehlt noch die Beziehung der Dominante auf die Tonika, der Kontra wird anfangs nicht in die Finalis geführt. Ein weiteres Anwachsen des harmonischen Empfindens bedeutet es aber, wenn der Quintschritt abwärts zur Finalis im Basse auftritt, wenn Tenor und Cantus in der Kadenz ihre Rollen tauschen.[2])

Ist es auch im Fauxbourdon Regel, daß die Oberstimme die höchste Lage im Verhältnis zu den übrigen Stimmen einnimmt, so kommt es doch auch vor, daß über der Hauptstimme noch eine Stimme zu stehen kommt, gleichsam ein Triplum. Für den Charakter der Stimmen ist eben nicht so sehr ihre Höhenlage als das Intervallverhältnis zu den anderen maßgebend. Die Überstellung des Kontra wird auch schon von Guilelmus monachus erwähnt. Ein Beispiel dafür ist das *Pange lingua* Nr. 7 (D. T. Ö., 53, S. 88). Die in der Handschrift als erste notierte Hauptstimme liegt der Tonhöhe nach zwischen der zweiten und dritten; daß aber nicht die zweitnotierte, höchste Stimme als Hauptstimme anzusehen ist, ergibt der Vergleich mit der liturgischen Melodie und die Gestalt der Kadenzen, schließlich auch die Tatsache, daß eine Transposition der Choralmelodie bei der „verzierten Cantus firmus"-Technik äußerst selten anzutreffen ist. Der gleiche Fall liegt bei dem schon erwähnten *„Conditor alme siderum"*, them Kat. Nr. 164, vor. In der Regel wird aber der verzierte Cantus firmus als höchste Stimme vorgetragen.

[1]) HB. d. MG., II/1, S. 196.
[2]) Adler, Sitzungsberichte, S. 817.

Die satztechnische Fortbildung des Fauxbourdon beinhaltet vor allem die Loslösung der Unterstimmen von der Parallelbewegung, sie geht aber darüber hinaus, indem die Unterstimmen durch Einfügen von Durchgangsnoten u. dgl. belebter gestaltet werden, so daß schließlich derartige Sätze polyphonierenden Charakter erhalten. Die Übergangsformen vom schematischen Fauxbourdon zum akkordlich fundierten, polyphonierenden Satz sind natürlich äußerst mannigfach. Aus der strengen Fauxbourdontechnik herrührende und dem akkordlichen Satze angehörige Führungen wechseln miteinander ab und durchdringen einander. Auch hier weisen einfache Bildungen den Weg zu den komplizierten, wie sie in den Salve regina vorliegen. Binchois' *„Veni creator"* (D. T. Ö., 53, S. 89) ist zweifellos den einfachsten notierten Fauxbourdons zuzurechnen, und doch weist der Tenor — allerdings geringfügige — Abweichungen von der strengen Führung auf. Treffliche Beispiele sind, worauf schon Riemann hinweist,[1]) die Hymnen Dufays (D T Ö., VII, S. 160 ff.). Wie die Kadenzen in jeder Stilperiode feste, formelhafte Gestalt annehmen, so können wir auch hier meist in den Kadenzen ein Zurückgreifen auf den schematischen Fauxbourdon beobachten. Im mehr als dreistimmigen Satze tritt dann natürlich häufig die Fauxbourdonkadenz mit unterstellter Baßstimme auf, wie z. B. in Dufays *„Salve regina"*. Das immer mehr zum Ausdrucke gelangende Harmoniegefühl führt im Laufe der Entwicklung zu Tonsätzen, die wir schwer als etwas anderes bezeichnen können, denn als Harmonisierungen der in der Oberstimme liegenden Melodie. Daß auch hier Rückfälle in die schematische Sextakkordführung anzutreffen sind, ist wieder ein Zeichen für die enge Verwandtschaft mit dem Fauxbourdon (vgl. *„Pange lingua"*, Nr. 5, D. T. Ö., 53, S. 87). Betrachtet man in derartigen Kompositionen die Führung zweier Stimmen in ihrem gegenseitigen Verhältnisse, so wird man häufig eine Übereinstimmung mit den Schritten finden, die in den Kontrapunktregeln der Theoretiker gefordert werden. Daraus kann aber nicht gefolgert werden, es liege (wenn auch im alten Sinne) kontrapunktische Satztechnik vor. Schimmert doch auch durch diese alten Regeln oft schon die Harmonie durch. Man denke z. B. an die Begleitung des absteigenden Sekundschrittes durch Unterterz und Unterquint. Auch im kontrapunktischen Satze ergeben die Vertikalschnitte Akkorde, die in ihrer Aufeinanderfolge oft auch nach späteren Begriffen Logik aufweisen. Der Unterschied liegt in der Problemstellung, die einmal die horizontale Linie, das anderemal den Vertikalschnitt zum Gegenstande hat.

Das Prinzip der Verselbständigung der Unterstimmen hinsichtlich Führung und Rhythmik führt schließlich zum rein akkordlichen Satze, der mit der oben als dritten Art bezeichneten Verwendung des Cantus firmus verbunden ist. Hier ist der Cantus firmus zur rhythmisch langsamsten Stimme geworden, zum mindesten ist die Bewegung in keiner Stimme langsamer als in der Hauptstimme. Auch in der alten Cantus firmus-Technik hatte der Cantus firmus die größten Notenwerte, allein das Wesen der beiden Kompositionsformen ist ein durchaus verschiedenes. Dort bildete der Cantus firmus ein bloßes kompositionstechnisches Grundgerüst, über dem das Gebäude des mehrstimmigen Tonsatzes errichtet wurde. Dem künstlerischen Gehalte der Komposition nach wurde der Cantus firmus vollständig zur Nebensache. Hier handelt es sich um eine mehrstimmige Bearbeitung d e s Cantus firmus, nicht um einen Tonsatz ü b e r ihm. Riemann bezeichnet „die Ausarbeitung kunstvoller mehrstimmiger Tonsätze zu einem hochliegenden Cantus firmus, der durchaus choralmäßig in langen Noten fortschreitet, und dazu häufige Parallelführungen der Baßstimme mit einer der anderen Stimmen in Terzen oder Sexten, durch welche der Baß eine auffallende Beweglichkeit gewinnt, wie sie in der Dufay-Epoche sonst sehr selten ist", als „die hervorstechendste Eigentümlichkeit

[1]) HB. d. MG., II/1, S. 195.



Adams von Fulda".[1]) Er sieht derartige Tonsätze „als spezifisch für Deutschland in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristisch" an.[2]) Das Untersuchungsmaterial für Riemann bot in dieser Hinsicht hauptsächlich der Codex 1494 der Leipziger Universitätsbibliothek. Auch in dieser Quelle findet sich bei dieser Kompositionstechnik nicht nur der Diskant als Träger des Cantus firmus, sondern in nicht seltenen Fällen auch der Tenor. Den in langen Noten fortlaufend dahinschreitenden Cantus firmus in der Mittelstimme mit Dezimenparallelen in den rhythmisch belebten Außenstimmen erwähnt auch schon Guilelmus monachus. Ob diese dritte Art der Cantus firmus-Verwendung die Zuweisung einer Komposition zur deutschen Schule rechtfertigt, kann vorläufig nicht entschieden werden; sollte dies zutreffen, so wird die Tatsache, daß auch die Trienter Codices derartige Tonsätze in nicht allzu geringer Zahl aufweisen, nicht ohne Bedeutung sein. Vgl. *Salve regina* Nr. 11, 12, *Pange lingua* Nr. 6 (Superius), *Salve regina* Nr. 10 (Tenor); ferner *Regina coeli* them. Kat. Nr. 564, 1211, *Exultet coelum* them. Kat. Nr. 1314, 1315, *Urbs beata* them. Kat. Nr. 1328 (Superius), *Regina coeli* them. Kat. Nr. 1214, *Exultet coelum*, them. Kat. Nr. 1310 (Tenor). In der zeitlichen Bestimmung als einer ziemlich späten Technik möchte ich Riemann unbedingt zustimmen. Sie hat ja die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfolgende Ausgestaltung des Fauxbourdon zum akkordlichen Satze zur Voraussetzung; hier sind die Stimmführungsregeln des Fauxbourdon schon völlig über Bord geworfen, der akkordliche Satz nähert sich immer mehr dem harmonischen. Auffallend ist bei diesen Kompositionen die regelmäßige Vorzeichnung des Tempus imperfectum (eventuell diminutum) und in der Führung der Unterstimme das häufige Sequenzieren von Tonschritten, indem auf eine Note des Cantus firmus zwei in den Unterstimmen entfallen, wobei — modern ausgedrückt — der Ton des Cantus firmus von der Oktav zur Quint oder Terz umgedeutet wird.

Die bisher erwähnten Grundtypen der Kompositionstechnik im 15. Jahrhundert treten natürlich nicht stets strenge geschieden und in reiner Gestalt auf. Mannigfache Einflüsse einer Art auf die andere machen sich geltend, Übergangs- und Mischformen sind in reicher Zahl vorhanden. Für die weitere Entwicklung am bedeutsamsten ist wohl das Prinzip der Imitation, das sich bis zur vollen Durchimitation ausbildet. Als Durchimitation möchte ich die regelmäßig abschnittsweise in mehreren Stimmen durchgeführte, mehr oder weniger ausgedehnte Nachahmung von Kopfmotiven (Kopfphrasen) bezeichnen. Die Abgrenzung von der freien Imitation ist in der regelmäßigen Wiederkehr derartiger Nachahmungen am Beginne der einzelnen Abschnitte gegeben, in der Ausgestaltung der Imitation von einem bloß gelegentlich angewandten Mittel der Kompositionstechnik zum Stilprinzip.

Die Durchimitation durchdringt in der Folge die gesamte Mehrstimmigkeit und verbindet sich mit allen Haupttypen. Riemann legt viel Gewicht auf die Imitation „wortgezeugter Motive". Die in Dufays *Magnificat*[3]) vorkommenden Nachahmungen bei sukzessiven Stimmeneinsätzen gehen „nur das Choralmotiv" an.[4]) Liegt ein Cantus firmus aus dem gregorianischen Chorale vor — und dies ist in der Dufay-Epoche bei Vertonungen liturgischer Texte regelmäßig der Fall — so wird die Imitation wohl stets das Choralmotiv ergreifen, es wird, wenn überhaupt, das Anfangsmotiv der Choralabschnitte nachgeahmt werden.

Die Durchimitation gibt wie jede Nachahmung den einzelnen Stimmen wenigstens stellenweise Eigenbedeutung und weist dadurch zur polyphonen Schreibweise hin. Das frühe Vorkommen der Nachahmung in weltlichen Stücken zu untersuchen, überschreitet den Rahmen dieser Studie. Überhaupt tritt dieses Stilprinzip erst zu den beob-

[1]) HB. d. MG., II/1, S. 131.
[2]) HB. d. MG., II/1, S. 135.
[3]) D. T. Ö., VII., S. 174 ff.
[4]) HB. d. MG., II/1, S. 132.



achteten Grundformen hinzu, erscheint vorerst nur als Zutat, nicht selbständig; eine geschlossene Darstellung seiner Entwicklung ist daher hier nicht am Platze und auch gar nicht beabsichtigt. In den Motetten und Hymnen der Trienter Codices nimmt die imitierende Schreibweise einen verhältnismäßig kleinen Raum ein. Daß sich eher unter den Hymnen imitierende Stücke finden, ist begreiflich, da sich diese Kompositionen mit ihren metrischen Texten und ihrer Versgliederung, auch in ihrer anspruchslosen Setzweise am meisten den weltlichen Liedkompositionen nähern, in denen das Prinzip der Imitation anscheinend schon früher Eingang gefunden hatte. Wenn wir in den Hymnen auch Imitationen finden, an denen sich alle Stimmen beteiligen, so sind es in der Regel Superius und Tenor, die allein daran teilnehmen. Die erreichte rhythmisch mehr weniger gleichartige Gestalt der Stimmen läßt dann oft die Frage nach der Hauptstimme nicht auf den ersten Blick entscheiden. Sind die einzelnen Verse nicht zu lang und finden wir im Superius und Tenor die Anfänge der einzelnen Verse, so ist häufig eine genaue Untersuchung der Fortführung beider Stimmen nötig (vgl. z. B. *Veni creator* Nr. 4, D. T. Ö., 53, S. 90). Neben den Kompositionen, die nur den sukzessiven Einsatz der Stimmen am Anfange des Tonstückes zur Imitation benützen, um dann sogleich zu einer reinen Grundform zurückzukehren (*Pange lingua* Nr. 6, D. T. Ö., 53, S. 87), finden sich wieder solche, die ganz durchimitiert sind, u. zw. wieder in einzelnen Stimmen (*Veni creator* Nr. 4, D. T. Ö., 53, S. 90, wo der Kontra sich nur am Anfange beteiligt) oder in allen (*Pange lingua* Nr. 1, D. T. Ö., 53, S. 84). Daß vorkommende Imitation noch nicht dazu zwingt, eine Komposition als polyphon gesetzt zu betrachten, zeigen Fälle wie das oben erwähnte *Pange lingua* Nr. 6 oder *Ave maris stella* Nr. 3 (D. T. Ö., 53, S. 79), das zweifellos dem Fauxbourdon zuzurechnen ist, gleichwohl im Anfang eine wohlgelungene Imitation zwischen Superius und Tenor aufweist. Es dringt eben die kontrapunktische Schreibweise auf dem Wege der Imitation in die ihrem Wesen nach akkordliche Setzweise ein, diese erhält stellenweise kontrapunktischen Charakter. Die Kontrapunktik erscheint dagegen in neuem Gewande, bereichert durch die Errungenschaften der dem harmonischen Satze nähergelangten akkordlichen Satztechnik.

Unter den *Salve regina* der Trienter Codices bietet Nr. 3 (D. T. Ö., 53, S. 47) ein Beispiel für die Verbindung von Durchimitation mit verziertem Cantus firmus in der Oberstimme. Den — wie die Tabelle zeigt — in der Oberstimme liegenden Cantus firmus benützt der Komponist zur Imitation von Kopfmotiven an folgenden Stellen: Takt 15/17 (Kontra-Superius), 23/25 (Tenor-Superius), 46/48 (S.-T.), 63/65 (T.-S.), 73/74 (T.-S.), 80/81 (S.-T.), 89/90/92 (C.-S.-T.), 118/120 (S.-T.), 130/131 (S.-T.), 133/135 (S.-T.). Die imitierten Motive entsprechen in der Choralmelodie den Textworten bezw. Silben: miseri- (cordiae), vita, ad te (clamamus), ad te (suspiramus), gementes, in hac, eya ergo, ad nos con- (verte), fructum ventris, nobis; dies sind die Intonationen des 2., 3., 4. und 5. Verses; nicht imitiert werden die des 1. und 6. Es ist vielleicht nicht Zufall, daß wir diese beiden Intonationen auch in anderen Salve regina, welche Imitationen aufweisen, von diesen unberührt sehen. Die Anfangsintonation wurde sehr häufig choraliter vorgetragen und es wäre durchaus möglich, daß dieser Gebrauch dazu beitrug, das kunstvolle, imitatorische Spiel, durch welches die Mehrstimmigkeit infolge der melodischen Bedeutsamkeit aller daran beteiligten Stimmen ganz besonders betont wird, erst nach dem Vortrage der Intonation eintreten zu lassen, in ihr jedoch durch das volle Zurücktreten der Gegenstimmen in gewissem Sinne dem choralen Vortrage näher zu bleiben. Die Worte *„Et Jesum“* wurden vielleicht im Hinblicke auf ihre Bedeutung nicht durchimitiert. Man ist versucht, die Stellung dieser Worte innerhalb des Salve regina mit dem *„et incarnatus est“* des Credo in Parallele zu ziehen, das in der Meßkomposition sehr häufig einen besonderen, zu dem anderen kontrastierenden, gleichsam gefühlsmäßig vertieften Ausdruck findet. (Auffallend ist die Sonderbehandlung dieser Stelle, z. B. in *Salve regina* Nr. 11, 2, 4 und in dem Dufays; die Schreibweise wird hier oft syrrhythmisch.)

(Nr. 12 bringt allerdings schon in der Anfangsintonation die Durchimitation, der sich noch die der Intonation des vierten Verses anfügt.) Die auch innerhalb der Verse auftretenden Imitationen fallen mit dem Beginn von Unterteilungen der Choralmelodie zusammen. Die große Zahl der Kopfimitationen in Nr. 3 zeigt deutlich die prinzipielle Handhabung dieses kompositionstechnischen Mittels. Auch die *Salve regina* Nr. 12, 9, 7, 2 weisen Kopfimitationen auf, doch scheinen diese nicht mit der Regelmäßigkeit angewendet, wie in dem ersterwähnten Stücke. Auf die alle vier Stimmen durchlaufende Imitation in Takt 13/14/15/17 von Nr. 2 sei besonders hingewiesen. Allerdings ziehe ich nur die zweifellos als Kopfimitationen sich darstellenden Stellen in Betracht; die Melodiebildung beruht ja in dieser Zeit immer noch stark auf choraler Grundlage und man findet oft Stellen, die das Aussehen von Bestandteilen einer gregorianischen Weise haben, sich bei näherem Zusehen jedoch als bloße Folgen der üblichen Stimmführung oder als allgemein übliche Wendungen darstellen. Auch bloß rhythmische Imitationen ziehe ich hier nicht in Betracht. Ich glaube, die Abgrenzung lieber zu eng, als zu weit vornehmen zu sollen. Als eine besondere Art von Nachahmung sehe ich Stellen, wie Dufay Takt 4/6, Takt 10/13 an. Hier ist nicht die melodisch-diastematische mehr oder weniger genaue Nachzeichnung das Wesentliche, der Kern liegt in der Wiederholung der Kadenz unter Wegfall der beim erstenmale melodieführenden Stimme und Übernahme von deren Funktion durch eine andere. Es tritt hier nicht wie bei der Durchimitation die einzelne Stimme in den Vordergrund, sondern es wird die aus allen daran beteiligten Stimmen bestehende Kadenz wiederholt, wobei jedoch gerade der Wegfall der früher führenden Stimme das unterscheidende ist. Eine Ähnlichkeit mit dieser Erscheinung weisen die Stellen T. 76, 77/78, 79 und T. 92, 93/94, 95 in Nr. 7 auf, die wohl dadurch hervorgerufen wird, daß die Imitation sich auf das ganze — allerdings kurze, jedoch — abkadenzierte Melodieglied erstreckt und der zweite Einsatz erst auf der letzten Note des ersten erfolgt. In den Duos tritt häufig kanonische Führung der Stimmen auf, eine bei der sonst schwer zu vermeidenden Leere des zweistimmigen kontrapunktischen Satzes begreifliche Erscheinung.

Eines der interessantesten Stücke ist das *Salve regina* Nr. 4. Es bietet ein Beispiel für das verschiedenartigste Durchdringen der Stimmen durch den Cantus prius factus. Der Tenor bringt durch die ganze Komposition durchlaufend die liturgische Weise. Mit dieser Cantus firmus-Verwendung verbindet sich nun im ersten Teile des ersten Abschnittes (d. i. in T. 1 bis 10) die auf alle Stimmen ausgedehnte Durchimitation. T. 11 bis 23 zeigen reine Cantus firmus-Technik. Der zweite Abschnitt vereint Cantus firmus-Technik, kanonische Arbeit und Durchimitation. Abgesehen von T. 29, 30 führt der zweite Kontra den Cantus firmus im Wesen kanonisch im Abstand einer Brevis vom Tenor durch. Dazu kommt die Imitation des Kopfmotivs im ersten Kontra. Die Vertonung des *„Et Jesum"* kontrastiert auch durch die Länge der Notenwerte. Der Superius imitiert den Cantus firmus voraus, jedoch soweit, daß dieser erst unter die Anfügung des Superius fällt. Die folgenden Takte zeigen eine Kombination von reinem und verziertem Cantus firmus. Der Tenor bringt in diesem Abschnitte den Cantus firmus in reiner Gestalt, der Superius den gleichen Cantus firmus, jedoch in verzierter, nachzeichnender Form. Man denkt hiebei unwillkürlich an die von Thalberg[1]) beobachtete Kompositionstechnik; es fehlt aber das bei Thalberg wesentliche gleichzeitige Anfangen der in Betracht kommenden Stimmen. Die analytische Betrachtung des Superius und Tenor ergibt folgendes Bild: Die Choralphrase *„benedictum"* wird in der

[1]) Oskar Thalberg, Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters. SIMG. XIII., S. 121 ff. Trotz Untersuchung eines nicht unbeträchtlichen Teiles der Trienter Codices konnte ich keine Belege für Thalbergs Ausführungen finden. Die kurzen Andeutungen in dem zitierten Aufsatze — Thalberg selbst bezeichnet ihn als „vorläufige Mitteilung" — haben die darin angekündigte Ergänzung nicht gefunden, so daß eine Beurteilung seiner Beobachtungen nicht gut möglich ist.



Oktave gebracht, *„fructum“* im Einklang, *„ventris“* ist — wenn man hier eine beabsichtigte Imitation annimmt — in die Oberquint transponiert, woran sich ein vielleicht mit *„fructum“* verwandter Abstieg anschließt. Der erreichte Schlußton dieser Superius-Phrase stimmt, dem Choral entsprechend, mit dem Anfangstone überein. Die Transposition des *„fructum“* hätte zur Folge, daß dem Anfangstone c der Schlußton g gegenüberstünde; durch den angefügten Abstieg wird die geschlossene Gestalt der Phrase, die Übereinstimmung von Anfangs- und Schlußton wieder hergestellt. Den in den folgenden Takten, sowohl im Superius wie im Tenor, vorhandenen Auf- und Wiederabstieg führe ich jedenfalls auf einfache Parallelführung zurück. Die Intonation *„nobis“* wird im Kontra 2 und Superius vorausimitiert, ebenso *„post hoc“* im Superius. Auch die Gestalt des *„exilium“* spiegelt sich im Anfang der entsprechenden Stelle des Superius wieder. Im weiteren Verlaufe herrscht wieder einfache Cantus firmus-Arbeit. Diese Komposition — sie ist ein Beispiel für den besonders bei Hymnen zu beobachtenden Gebrauch, nur jede zweite Strophe (Vers) figuraliter vorzutragen — zeigt also die Vereinigung mehrerer selbständiger Arten von Kompositionstechnik: Zur Cantus firmus Arbeit treten Durchimitation, dazu noch kanonische Arbeit, endlich der verzierte Cantus firmus in der Oberstimme. Wenn Fischer[1]) den Fortschritt der Zeit Josquins in der Verschmelzung der von ihr übernommenen und zur höchsten Steigerung gebrachten Kunstmittel erblicken will, so zeigt uns schon diese eben besprochene Komposition diese Merkmale in hohem Maße. Zweifellos stellt sie eine im Vergleiche zu dem sonstigen Inhalte der Trienter Codices sehr späte Komposition dar. Eine zeitliche Begrenzung der Codices ergibt sich aber daraus, daß Josquin, wenn auch in Compères Sängergebet erwähnt, doch in ihnen mit keiner Komposition vertreten ist, sie also kaum in die Zeit hineinreichen, der Josquins Meisterschaft den Stempel aufdrückte. Auch von Isaac enthalten die Codices nur eine Chanson. Bei der hervorragenden Stellung, die Josquin und Isaac einnahmen, wäre ihre Vernachlässigung in einer ihrer Zeit angehörigen Sammelhandschrift sehr verwunderlich. Die ungezwungene Faktur des *Salve regina* Nr. 4 läßt es jedoch unwahrscheinlich erscheinen, daß diese Komposition einen vereinzelten, schüchternen Versuch darstellen sollte; allerdings werden weitere Publikationen in diese Frage noch Licht bringen müssen. Immerhin verleitet die Faktur dieses *Salve regina* dazu, die Verschmelzung der verschiedenen Arten von Kompositionstechnik wohl als ein überaus stark verbreitetes und zu meisterhafter Ausbildung gebrachtes Merkmal der Zeit um 1500, der Blütezeit Josquins zu betrachten, ihr Aufkommen jedoch und ihre Entwicklung zu anerkennenswerter Höhe etwas früher anzusetzen, es wäre denn, man begriffe unter der Zeit um 1500 einen Zeitraum, der auch schon das ganze letzte Viertel des 15. Jahrhunderts in sich begreift.

Aus der vokalen Grundlage des verzierten Cantus firmus ergibt sich, daß die rhythmische Bewegtheit einer Stimme an sich noch kein Grund ist, sie als instrumental anzusehen. Es erscheint im Gegenteil naheliegend, nicht nur solche Stimmen, bei denen wir den zugrundeliegenden Cantus firmus feststellen können, als vokal zu betrachten, sondern auch solche, die in ihrer Gestalt derartigen Stimmen gleichen, ohne daß wir einen enthaltenen Cantus prius factus finden könnten. Umgekehrt wird man viel eher versucht, die alten Cantus firmi als instrumental vorgetragen anzunehmen, da die Zerdehnung der Noten das melodische Bild vollkommen zerstört, und abgesehen von der oft nur schwer möglichen Textlegung auch die physische Möglichkeit des Vortrages derart lang ausgehaltener Töne nicht ohneweiters einleuchtet.[2]) Mit diesem Problem hängt die Frage der Textlegung enge zusammen. In der vierten Auswahl aus den Trienter Codices wurde der Text nur soweit unterlegt, als er auch in der Handschrift vorhanden ist. Es zeigt

[1]) „Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500.“ Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der D. T. Ö., Bd. 5, S. 27 ff.

[2]) Vgl. dagegen A. Schering, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin.



sich, daß, wenn überhaupt Text unterlegt ist, nur ausnahmsweise die Oberstimme untextiert [1]) bleibt. Ganz untextiert sind nur *Ave maris stella* Nr. 3 und 5, *Christe redemptor* Nr. 4, *Pange lingua* Nr. 2, 4, 6, *Veni creator* Nr. 4 [2]). Daß hier das Fehlen des Textes nicht als ausschlaggebendes Moment angesehen werden kann, ergibt sich daraus, daß Stücke der gleichen kompositionstechnischen Faktur in der Mehrzahl textiert sind. Daß bei vorhandener Textierung die Oberstimme untextiert bleibt, kommt nur bei *Salve regina* Nr. 10 und *Veni creator* Nr. 1 vor; im ersten Falle handelt es sich um die „dritte" Verwendungsart des Cantus firmus und dieser liegt im textierten Tenor, im zweiten ist der in der zweithöchsten Stimme liegende verzierte Cantus firmus textiert. Der Vergleich textierter verzierter Cantus firmi mit der Originalmelodie ergibt nun, daß die Textunterlage in den Codices bei weitem nicht so ungenau ist, als man für gewöhnlich annimmt. Die geringfügigen Korrekturen, die notwendig sind oder auch allfällige Ergänzungen ergeben sich leicht aus dem erwähnten Vergleiche mit dem reinen Cantus firmus; jedenfalls bietet die Kenntnis der Originalmelodie eine durchaus geeignete Grundlage für die Textlegung beim verzierten Cantus firmus. Inwieweit dadurch Abweichungen von der bisherigen Ansicht über die Art des Vortrages hinsichtlich des Textes notwendig werden, bedarf einer eingehenden Sonderunternehmung. Die für das 16. Jahrhundert von Bellermann zusammengestellten Textlegungsregeln [3]) scheinen mir für das 15. Jahrhundert nicht ohneweiters anwendbar. Bemerkenswert ist, daß Unterstimmen oft nur insoweit Text aufweisen, als er in der Oberstimme ausgelassen ist (vgl. *Salve regina* Nr. 2, 6 und 8). Zwei Stimmen, darunter die Oberstimme, sind textiert in Dufay: *Ave virgo, Pange lingua,* dann in *Christe redemptor* Nr. 2 und 3, *Pange lingua* Nr. 7. Die Farcituren in *Salve regina* Nr. 1, 8, 9, 13 sowie in dem Dunstables (D. T. Ö., VII, S. 191) sind zweistimmig vertont und stets weisen beide Stimmen Text auf. Wie schon G. Adler betont [4]) können aus dem Fehlen des Textes in einer Vorlage durchaus noch nicht Schlüsse auf Instrumentalcharakter gezogen werden. Die bewegten Oberstimmen scheinen mir zumindest ohne Rücksicht darauf, ob sie textiert sind oder nicht, in den Trienter Codices vokal. Die vokale Kolorierung ist eben von der instrumentalen wohl zu unterscheiden.

Steht die vokale Ausführung derartiger Stimmen fest, so ist die nächste Frage, die nach dem praktischen Vortrage. Die wissenschaftlichen Übertragungen geben wohl ein genaues Bild der rhythmischen Quantitäten, da aber die „Taktstriche" darin lediglich den vorgeschriebenen Mensurzeichen entsprechen, diese aber in dieser Zeit auch wieder nur die rhythmische Quantität der Noten angeben, fehlt die für den praktischen Gebrauch unbedingt nötige Kenntlichmachung der rhythmischen Qualitäten. [5]) Wenn Schering die Annahme, „es sei das 15. Jahrhundert einer regelrechten Taktgliederung in unserem Sinne konsequent aus dem Wege gegangen", als Irrtum bezeichnet, so ist dem insoweit zuzustimmen, als unter Takt nicht ein durch ein Tonstück festgehaltenes Schema rhythmischer Qualitäten verstanden wird. Versuche, in dieser Hinsicht Klarheit zu schaffen, liegen insbesondere von Leichtentritt [6]) und Riemann [7]) vor. Der verzierte Cantus firmus weist nun in dieser Hinsicht einen neuen Weg. Die kolorierte Oberstimme tritt an Stelle des reinen Cantus firmus. Vielleicht stellt die Notierung der-

[1]) Als untextiert bezeichne ich hier der Kürze halber alle Stimmen, die den Text nicht vollständig unterlegt haben, auch wenn die Anfangsworte der einzelnen Abschnitte aufgezeichnet sind.

[2]) Dufays Ave maris stella ist nicht hierher zu zählen, da die den verzierten Cantus firmus vortragende Oberstimme in der Handschrift nicht notiert ist, bei ihrer Ergänzung aber kein Grund vorliegt, sie als textlos aufzufassen, da die Mehrzahl derartiger Stimmen Text aufweist.

[3]) Der Kontrapunkt, 4. Auflage, Berlin, 1901, S. 447 ff.

[4]) Riemann-Festschrift, a. a. O.

[5]) Über rhythmische Quantität und Qualität vgl. G. Adler, Der Stil in der Musik, I, S. 72.

[6]) Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister, 1907.

[7]) Kleine Studien zu Joh. Wolfs neuem Isaac-Band, SIMG. X., S. 115 ff.

artiger verzierter Stimmen nur die Übernahme eines in der Praxis von den Sängern schon lange geübten Vortragsprinzips durch die Komponisten dar. Daß beim Absingen einer Melodie im schematischen Fauxbourdon eine Änderung der Originalweise hinsichtlich der rhythmischen Qualitäten eingetreten wäre, das anzunehmen ist kein Grund vorhanden. Auch die improvisierten Verzierungen der Hauptstimme änderten in dieser Richtung nichts. Wenn auch schon der homophone mehrstimmige Vortrag gerade beim Choral mit seiner durchaus freien Rhythmik schematisierende Änderungen der rhythmischen Quantitäten zur Folge haben mußte, die Freitaktigkeit, der durchaus keinem Schema folgende Wechsel von betonten und unbetonten Noten innerhalb einer Stimme, ermöglichte es, in rhythmisch qualitativer Hinsicht jeden Cantus firmus unverändert zu übernehmen. „Die einstimmigen Weisen in ihren reichen rhythmischen Relationen bildeten den Ausgangspunkt für die rhythmischen Kombinationen der Mehrstimmigkeit."[1]) Der Choral ist nun eine „im Prinzip ataktische Stilgattung".[2]) Sein Rhythmus ist ein rein oratischer, d. h. von jeder strengen Schematisierung in quantitativer und qualitativer Hinsicht frei, wenn auch „ein Grundmaß, ein einzeitlicher Wert wohl erkennbar, gleichsam latent ist".[3]) Treten nun, wie es in der polyphonen mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts der Fall ist, mehrere wenn auch nicht stets melodisch, so doch in rhythmisch qualitativer Hinsicht dem Chorale verwandte Stimmen einander gegenüber, so ergibt sich ganz natürlich eine „Freischwebigkeit im Hervortreten der Akzente".[4]) Viel einfacher ist die Sachlage bei homophonen Stücken. Von diesen als einfachsten Gebilden muß auch ausgegangen werden. Die Begleitstimmen folgen in ihrer Rhythmik vollständig der Hauptstimme, diese bestimmt die Rhythmik des ganzen Tonsatzes.

Die Hymnen bieten nun in dieser Hinsicht einen vorzüglichen Ausgangspunkt. Sie verbinden die akzentuierende gebundene Sprache im Texte mit rhythmischen Prinzipien des Chorals in der Melodie; „selbst auf diese (sc. Hymnus und Strophengesang) hatte das stilbildende Grundprinzip des Chorals übergegriffen".[5]) Sie bieten für die Untersuchung ferner den Vorteil, daß sie fast rein syllabisch sind, so daß die Frage der Verteilung der Betonung innerhalb eines Melismas hier wegfällt. Die in der Hymnodie vorliegende Metrik mit ihren nicht mehr als dreisilbigen Versfüßen bietet ein weiteres Hilfsmittel für das Herausstellen der rhythmischen Qualitäten in derartigen Tonsätzen. Unter den Akzenten der einzelnen Verse sind solche stärkeren und schwächeren Grades. Mehr als dreisilbige Worte erhalten z. B. zwei Akzente, unter denen der Wortakzent zweifellos der stärkere ist. Setzt man nun vor jeden Akzent einen Taktstrich, so wird der akzentuierte Ton nach heutigen Begriffen unwillkürlich betont werden; synkopische Bildungen, Betonungen „gegen den Takt" kommen auch vor, verlangen aber eine besondere, nach dem einzelnen Falle sich richtende Behandlung. Durch das Setzen von derartigen „Taktstrichen" erhalten wir dann ein buntes Gemisch von verschiedene Anzahl von Zählzeiten umfassenden Gruppen, die je nach der Anzahl von Zählzeiten die auf einen Versfuß entfallen, schließlich das Aussehen von zwei oder dreiteiligen Takten erhalten; wenn 5, 6, ja 7 und mehr Zählzeiten auf einen Versfuß entfallen, wird es notwendig, Unterteilungen vorzunehmen, die sich nach dem einzelnen Falle richten werden. Denn es ist durchaus nicht gleichgültig, ob fünf Viertel als 2 + 3 oder als 3 + 2 aufgefaßt werden. Sind derartige Untersuchungen bei Hymnen noch verhältnismäßig einfach, so ergeben sich bei Choralweisen mit Text in ungebundener Sprache ganz bedeutende Schwierigkeiten. Als Grundlage, die nicht außer acht gelassen werden darf, möchte ich die Tatsache bezeichnen, daß die rhythmische Schematisierung der

[1]) G. Adler, Der Stil in der Musik. I. S. 69.
[2]) Ebenda, S. 77.
[3]) Ebenda, S. 74.
[4]) Ebenda, S. 77.
[5]) Ebenda, S. 78.

Musik, die endlich zur vollen Herrschaft des im Takte liegenden rhythmischen Schemas, auch zur zeitweiligen Vorherrschaft der achttaktigen Periode führte, in der damaligen Zeit nur die rhythmische Quantität, nicht aber auch die Qualität ergriffen hatte.

Detailfragen, die wieder eingehende Untersuchungen und zahlreiche besondere Belege verlangen, können hier nur gestreift werden. Der schon eingangs erwähnte Raummangel bei der Publikation des untersuchten Materials zwang im Verlaufe der vorliegenden Studie dazu, manche Probleme nur zu streifen, Lösungsversuche nur anzudeuten, um einerseits den hier zur Verfügung stehenden Raum nicht zu überschreiten, anderseits möglichst wenige, in der vierten Auswahl aus den Trienter Codices noch nicht veröffentlichte Kompositionen als Belege erwähnen zu müssen. Die Auswahl für die Publikation mußte eben so getroffen werden, daß sie dem Überblicke dienen könne, den zu geben im Vorangegangenen versucht wurde. Ihn werden Spezialuntersuchungen an der Hand des publizierten und für den besonderen Fall ausgewählten, noch zu veröffentlichenden Materials ergänzen müssen und ich möchte mir an dieser Stelle insbesondere solche über die Rhythmik in der geistlichen Musik des 15. Jahrhunderts[1]) und die Kadenzbildung in dieser Zeit vorbehalten, da das Material dafür schon ziemlich vollständig geordnet vor mir liegt.

Die Unterlagen für die Zeitbestimmung auf musikhistorischem Gebiete sind für das 15. Jahrhundert noch äußerst dürftig. Abgesehen von einigen wenigen Komponisten, fehlen biographische Daten fast völlig; mit dem Vorhandenen müssen stilistische Momente in Zusammenhang gebracht werden, um zu irgendwie festen Anhaltspunkten zu gelangen. Auch das Vorkommen von Namen in bestimmten Sammelhandschriften muß Fingerzeige geben. Riemanns Handbuch der Musikgeschichte enthält einen wertvollen „Versuch einer chronologischen Ordnung der Komponisten des 14. bis 15. Jahrhunderts".[2]) Die hauptsächliche Scheidung im 15. Jahrhundert erfolgt nach den Namen Dunstable, Dufay und Okeghem in die englische, erste und zweite niederländische Schule. Die Schulen, die sich um die Namen Dunstables und Dufays gruppieren, stehen anscheinend nicht in dem Verhältnisse zueinander wie die Epochen Dufay und Okeghem. Betont schon Riemann seine „Überzeugung von der Selbständigkeit der festländischen Kunst" und stellt er „besonders für die weltliche Liedkomposition eine stärkere Beeinflussung durch Dunstable in Frage"[3]), so ist die beobachtete, anscheinend tiefgehende Verschiedenheit der Kompositionstechnik in den Motetten von Dunstable und Dufay geeignet, diese Ansicht zu stärken. Unter sämtlichen Motetten über liturgische Texte, die unter dem Namen Dufays in den Trienter Codices überliefert sind, weist keine einzige alte Cantus firmus-Arbeit auf. Zeigen Dunstables *„Veni sancte spiritus"* typische alte Cantus firmus-Arbeit, so begegnet uns dies bei Dufay nur in Kompositionen, deren Texte einer liturgischen Melodie entbehren. Umgekehrt ist bei Dunstable ein Zusammenhang mit der eigenen liturgischen Weise in der Art, wie es bei Dufay Regel ist, nicht festzustellen.

Weisen die Motettkompositionen Dufays auch schon gelegentliche Kopfimitationen auf, so ist dennoch das Aufkommen der Durchimitation als Stilprinzip in die Zeit nach Dufay zu verlegen. Eine ganz eigentümliche Arbeit weist sein *„Anima mea liquefacta est"* auf. Alle drei Stimmen bringen den ganzen Cantus firmus in fast reiner Gestalt. Der Tenor durchlaufend in langen Notenwerten, an den textlichen Gliederungspunkten durch Pausen unterbrochen; die beiden Oberstimmen tragen den Cantus firmus in bewegterem Zeitmaße vor, zwischen die einzelnen Abschnitte sind Zwischenspiele eingefügt, die man

[1]) Ein Aufsatz über die Rhythmik der vier Tonsätze „Christ ist erstanden" (D. T. Ö., VII, S. 260 ff.) liegt abgeschlossen vor mir.

[2]) HB. d. MG., II/1, § 60.

[3]) HB. d. MG., II/1, S. 100.

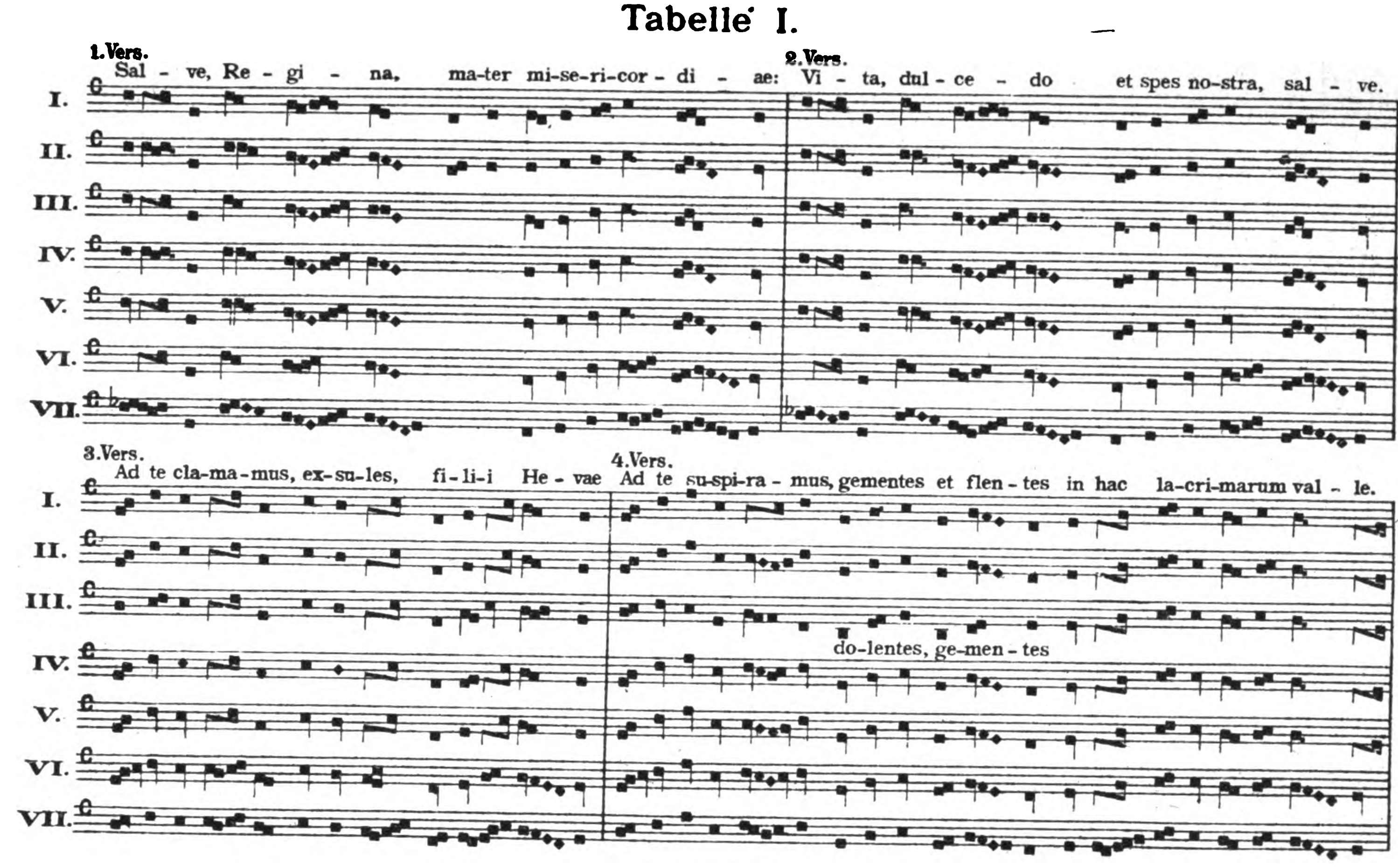


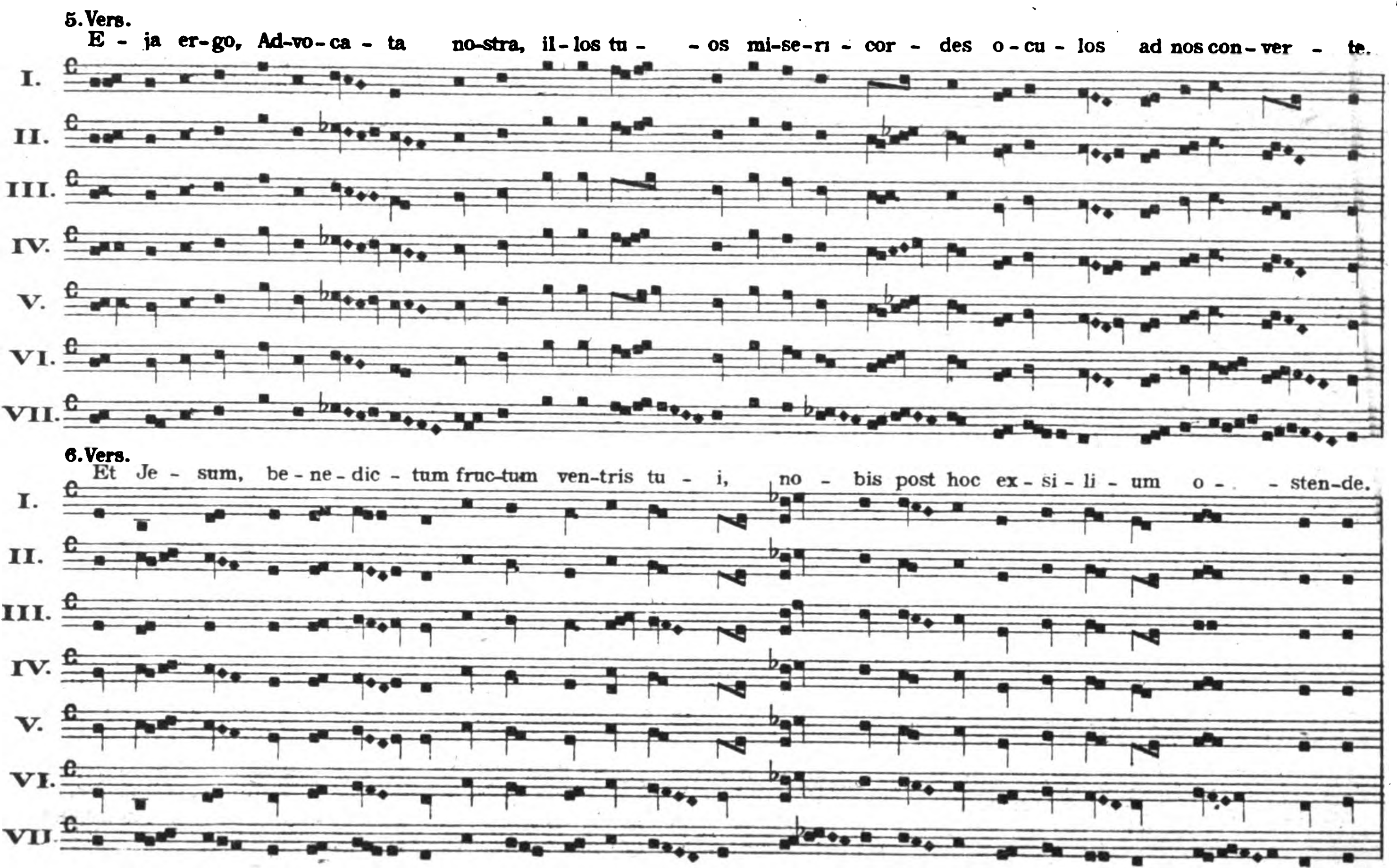
als instrumental aufzufassen versucht ist. Der Vortrag der gleichen Cantus firmus-Partien in den Oberstimmen erfolgt sukzessiv, jedoch so, daß eine Partikel des Cantus firmus im Kontratenor erst auf den Schlußnoten der gleichen Partikel im Superius einsetzt. Daß verschiedene Partien des Cantus firmus in den Oberstimmen gleichzeitig zum Vortrage kommen, ergibt sich daraus, daß die Zwischenspiele zwischen zwei Partien in einer Stimme nicht immer so lang sind als die inzwischen in der anderen Stimme liegende Partie des Cantus firmus. Nimmt man noch den Tenor hinzu, so erklingen oft drei verschiedene Teile des Cantus firmus gleichzeitig. Die in diesem Stücke auftretenden Härten im Zusammenklange sind wohl auf Rechnung der in der Zeit Dufays durchaus noch nicht ausgebildeten imitierenden Schreibweise zu setzen.
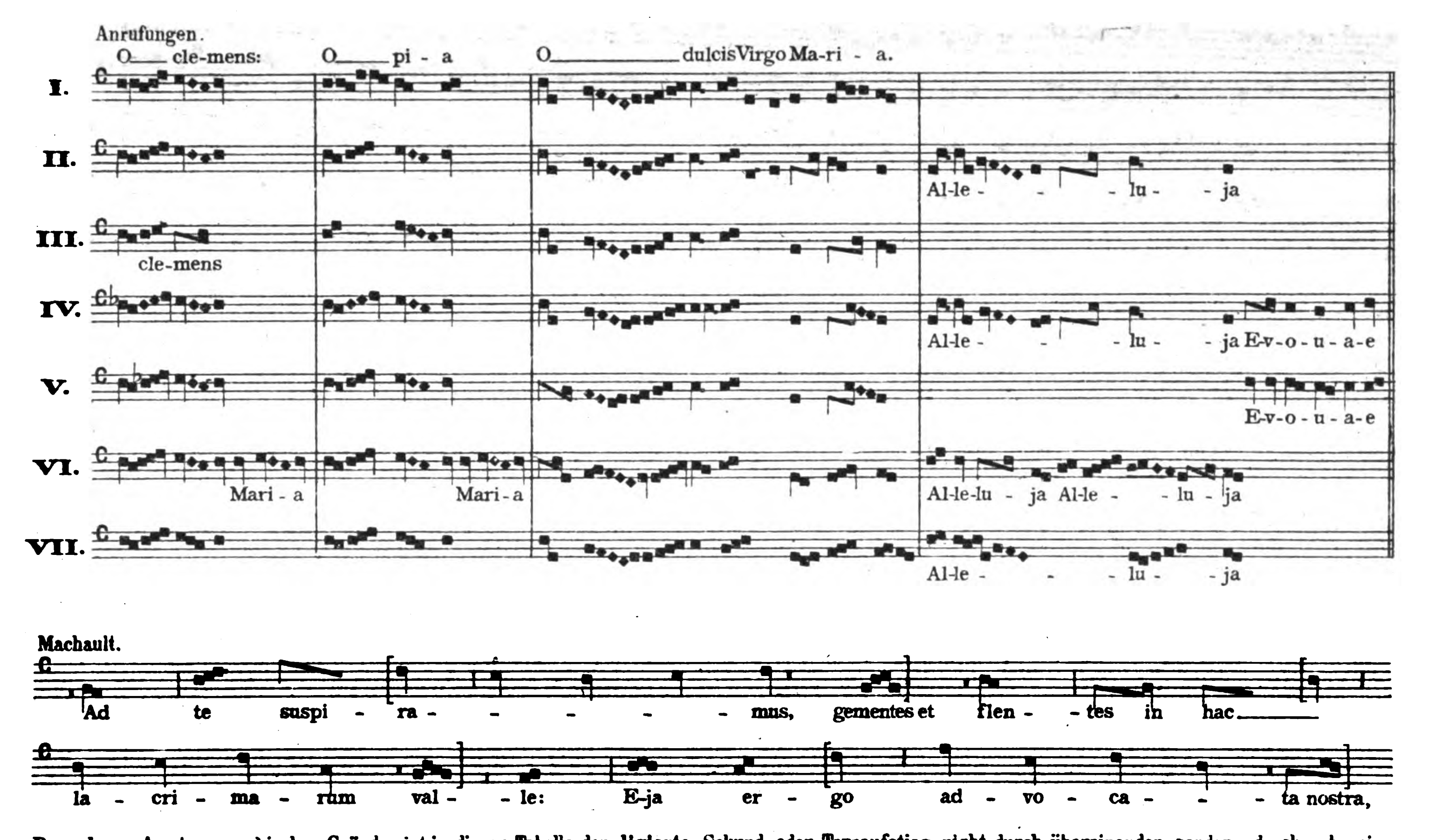
Die oben als dritte Verwendungsart des Cantus firmus bezeichnete Kompositionstechnik fehlt bei Dufay gänzlich. Hält man sich ihr Vorkommen bei Adam von Fulda und auch noch später vor Augen, so wird man nicht fehlgehen, wenn man derartige Kompositionen in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts verlegt; setzt ja auch diese Technik die satztechnischen Errungenschaften der Dufay-Epoche voraus.

Die Motettentechnik Dufays zeigt die überragende Bedeutung des gregorianischen Chorals für die geistliche mehrstimmige Musik der damaligen Zeit. Er dient nicht mehr den Tonsätzen als kompositionstechnisches Rückgrat, sondern er wird als Melodie erfaßt und mehrstimmig gesetzt, bearbeitet. Daß diese Erscheinungen nicht persönliche Eigentümlichkeiten Dufays sind, zumindest es nicht blieben, zeigen die Werke seiner Zeitgenossen, wie z. B. Binchois' und die zahlreichen anonymen Tonsätze der gleichen Faktur. Läßt man als Hauptmerkmal der zweiten niederländischen Schule, die sich vielleicht an Okeghem anschließt, die Ausbildung der Durchimitation gelten, so kann man für die Motettentechnik der ersten das Überwiegen der in ihr zur Ausbildung kommenden, auf dem Fauxbourdon beruhenden Satztechnik des verzierten Cantus firmus feststellen. Die Durchimitation tritt dann als neues Stilprinzip zu den von der ersten niederländischen Schule ausgebildeten Setzweisen hinzu. Die in der Dufay-Epoche gleichsam zurückgedrängte kontrapunktische Schreibweise dringt auf diesem Wege in die akkordliche ein und die zweite niederländische Schule bildet so den deutlichen Übergang zu der das völlige Durchdringen von verziertem Cantus firmus und Kontrapunktik voraussetzenden Polyphonie der Werke um 1500, der Epoche Josquins.

Tabelle I.


1. Vers.
Sal - ve, Re - gi - na, ma-ter mi-se-ri-cor - di - ae:
2. Vers.
Vi - ta, dul - ce - do et spes no-stra, sal - ve.
I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.
3. Vers.
Ad te cla-ma-mus, ex-su-les, fi-li-i He - vae
4. Vers.
Ad te su-spi-ra - mus, gementes et flen - tes in hac la-cri-marum val - le.
do-lentes, ge-men - tes


5. Vers.
E - ja er-go, Ad-vo-ca - ta no-stra, il-los tu - - os mi-se-ri - cor - des o-cu - los ad nos con-ver - te.
I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.
6. Vers.
Et Je - sum, be-ne-dic - tum fruc-tum ven-tris tu - i, no - bis post hoc ex-si-li - um o - - sten-de.
I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.



Bemerkung: Aus typographischen Gründen ist in dieser Tabelle der ligierte Sekund- oder Terzaufstieg nicht durch übereinander- sondern durch nebeneinandergestellte Noten übertragen. Es fehlt ferner das Quilisma bei „*O (clemens)*“ und „*O (pia)*“ in I. Die Plica ascendens oder descendens ist durch eine in der Ober- oder Untersekund angefügte kleine Note gekennzeichnet, ohne daß aber dadurch im Prinzipe die absolute Höhe des Plikentons bezeichnet sein soll.

Tabelle. II.

1. Vers.

Sal - - - - - - - - - ve, Re - - gi - - - - - - - - - na

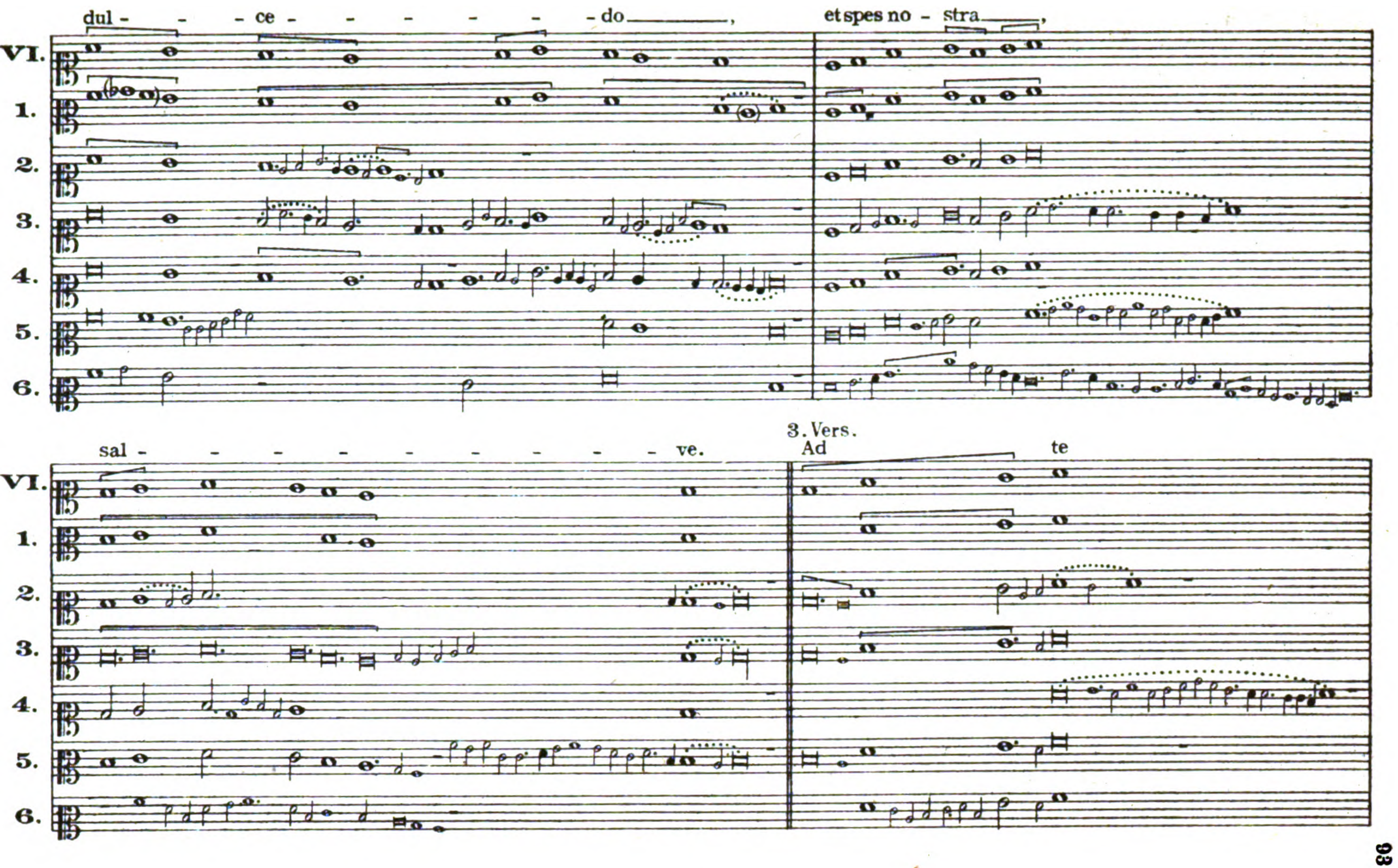
VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

mi - se - ri - cor - - - - di - - - - - - ae

2. Vers.

Vi - - - - - ta,

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.


dul - - - ce - - - - - - do,
et spes no - stra,
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
sal - - - - - - - - - ve.
3. Vers.
Ad te
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.

clama - - - - - - - mus, ex - su - les,

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fi - li - - - i He - - - - vae.

4. Vers.
Ad te

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

su - spi - ra - - - - mus, ge - men - - - - - tes

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

et flen - - - - tes in hac

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
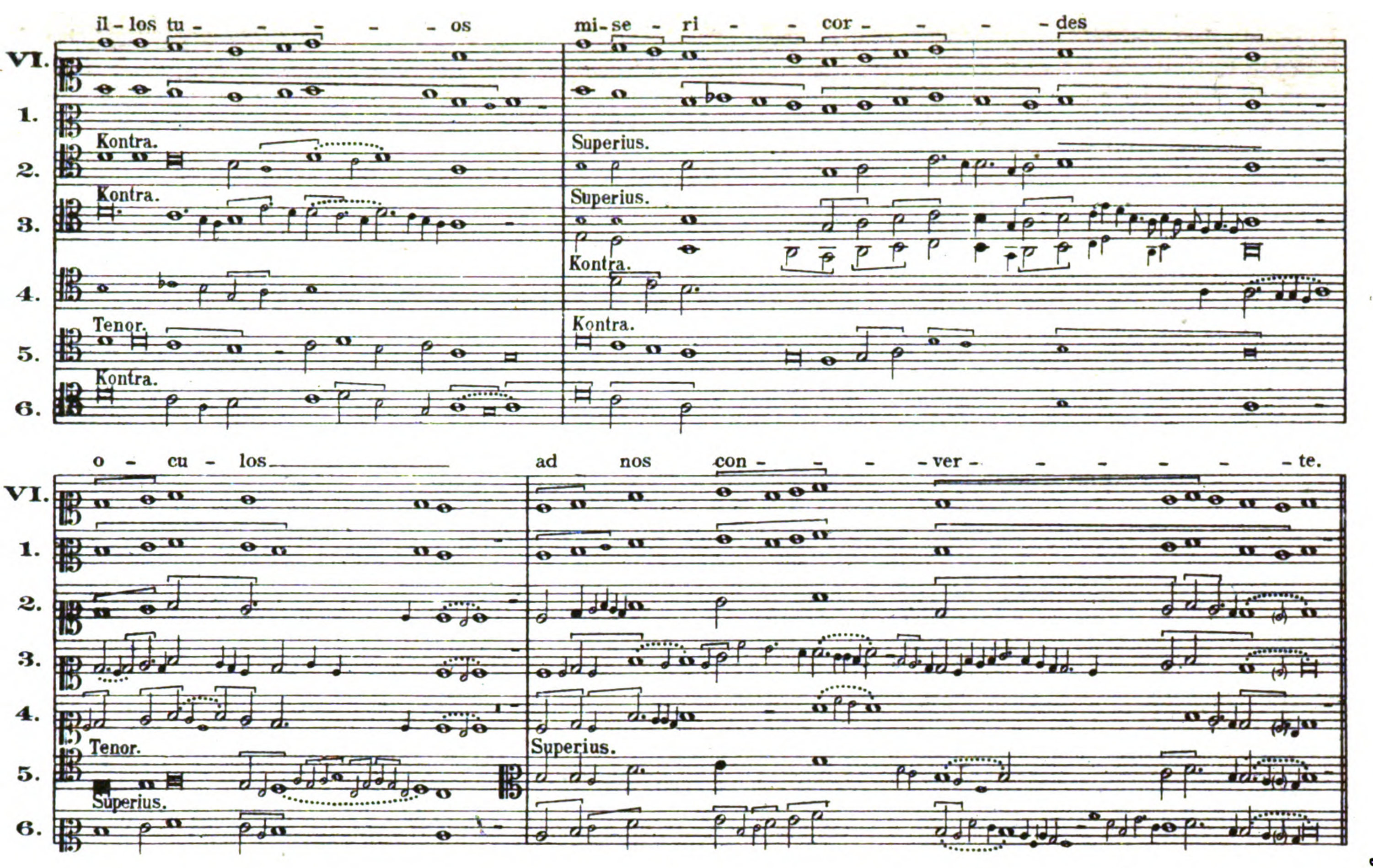
la - - cri - ma - - - rum val - - - - - - - le.
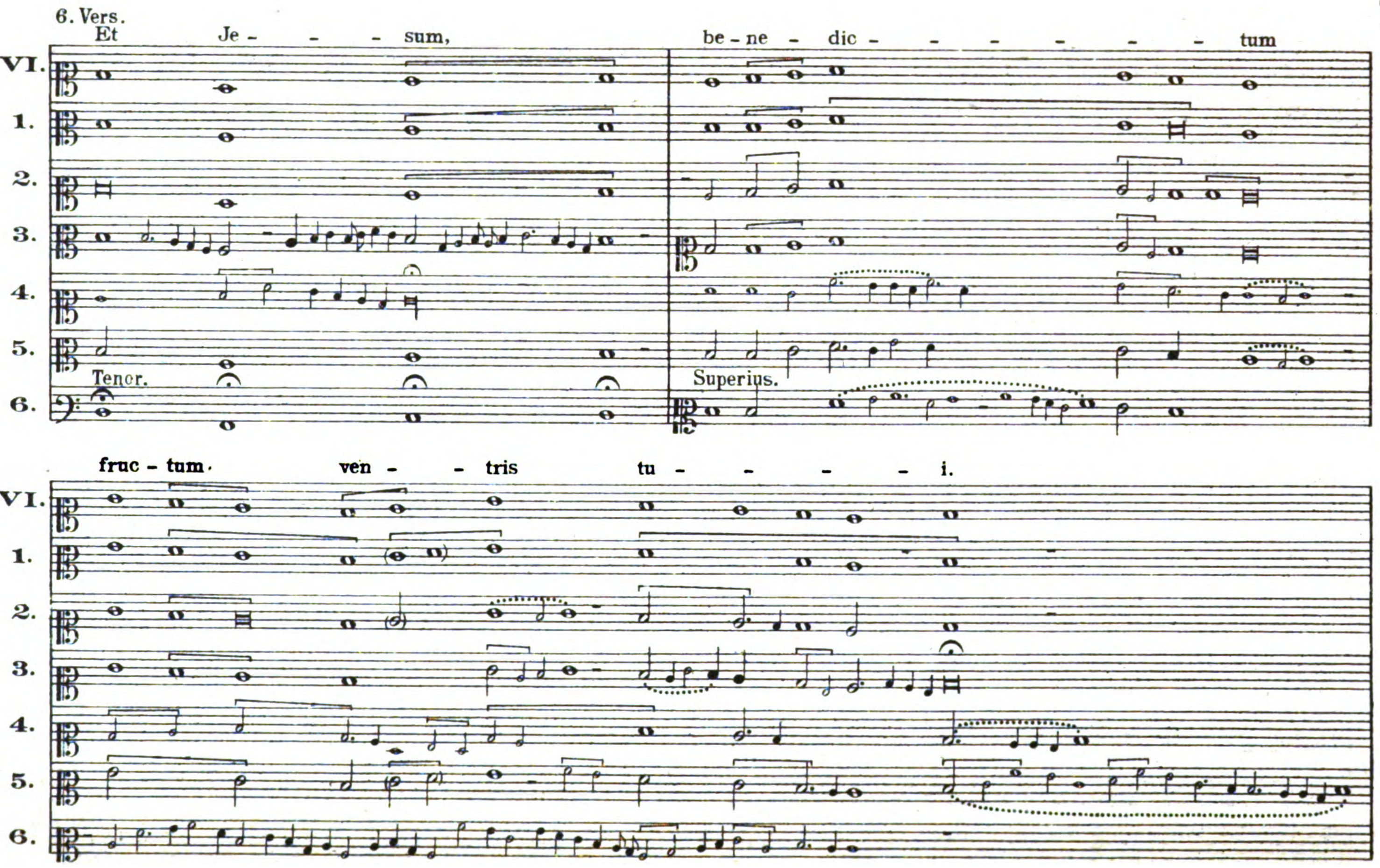
VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

5. Vers.
E - - ja er - go ad - vo - ca - - ta no - - stra,

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Tenor. Superius.


il - los tu - - - - - os
mi - se - ri - - cor - - - - des
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
Kontra.
Kontra.
Tenor.
Kontra.
Superius.
Superius.
Kontra.
Kontra.
o - cu - los
ad nos con - - - - ver - - - - - - te.
Tenor.
Superius.
Superius.
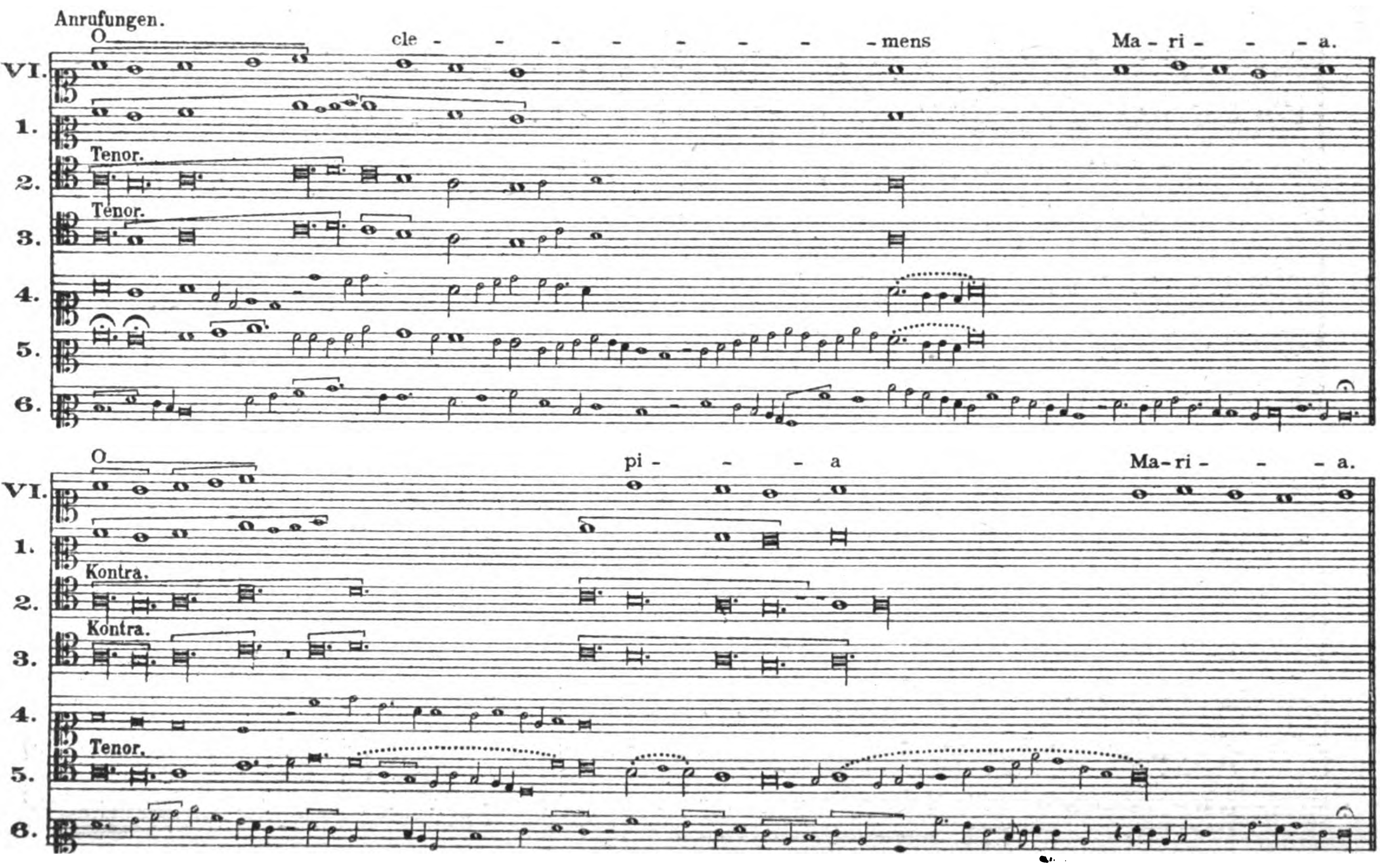

6. Vers.
Et Je - - - sum, be - ne - dic - - - - - - tum
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
Tenor.
Superius.
fruc - tum ven - - tris tu - - - - i.
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
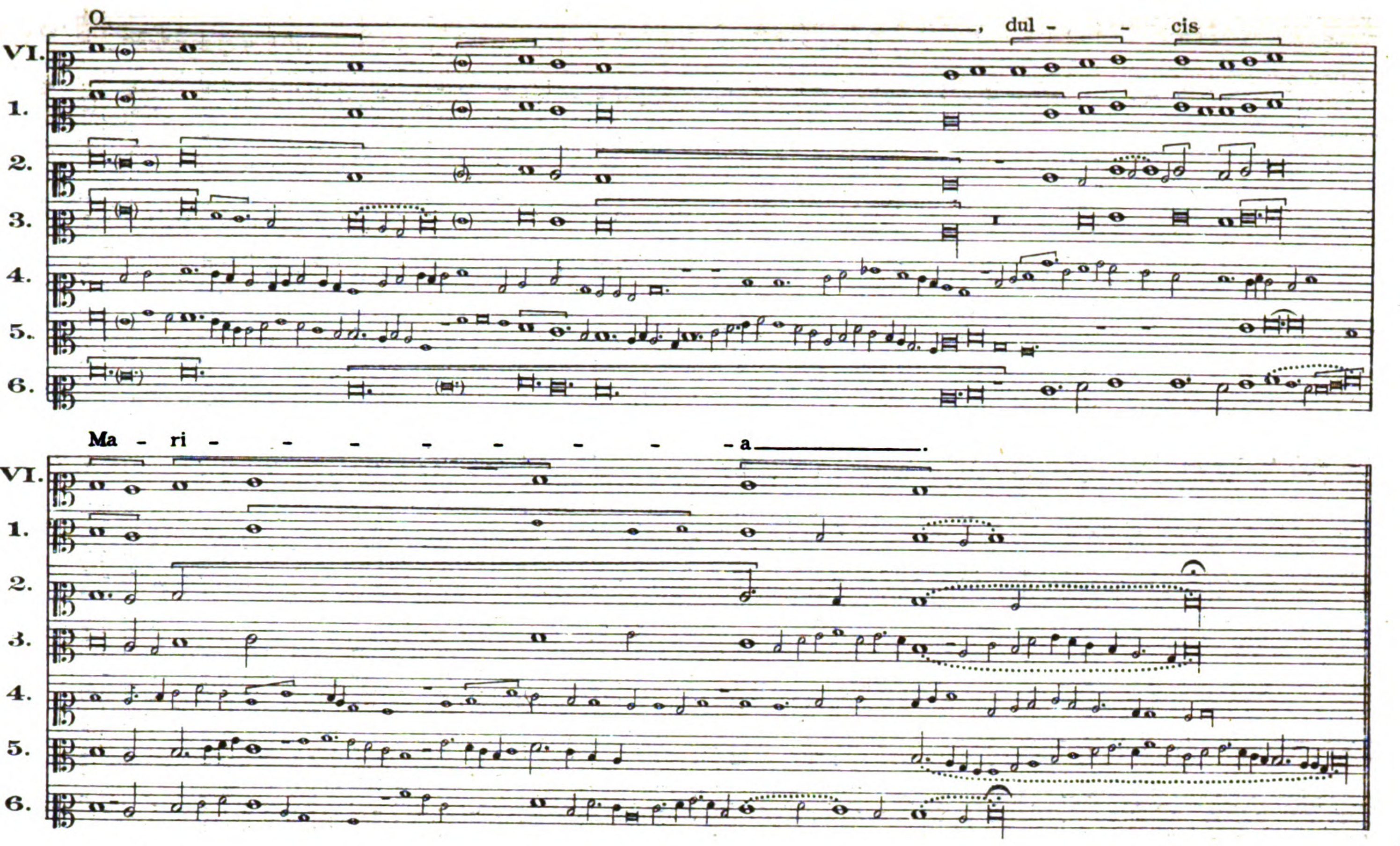
no - - - - - - bis · post hoc

VI. 1. 2. 3. Kontra. 4. 5. 6.

ex - si - - - li - - um o - - - - - - sten - - de.

VI. 1. 2. 3. 4. Tenor. 5. 6.


Anrufungen.
O
cle - - - - - - - - mens
Ma - ri - - - a.
VI.
1.
Tenor.
2.
Tenor.
3.
4.
5.
6.
O
pi - - - a
Ma-ri - - - a.
VI.
1.
Kontra.
2.
Kontra.
3.
4.
Tenor.
5.
6.


O ——, dul - - cis
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
Ma - ri - - - - - - - - a ——.
VI.
1.
2.
3.
4.
5.
6.

Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619. (II. Teil.)

Von Albert Smijers.

Anwerbung von Sängern und Kapellknaben.

H. Z. A. R. 1543, f. 132':

„Herrn Arnoldus de Prugkh, Römischer Ku. Mt. capelnmaister, zu heraufbringung ainee singers aus dem Niderlandt in Römischer Khu. Mt. canntorey, geben und zuegestellt zu Nuernberg laut bevelch und quittung . . . . zwainzig gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1543, f. 143:

„Petrusen Maesenus, Römischer Ku. Mt. etc. vicecapelnmaister, ... vonwegen der raiß, die er mit zwaien singerkhnaben aus dem Niderlanndt geen Pragg an Irer Mt. hove gethann, zu ergezligkhait seiner zerung . . . . . dreissig gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1545, f. 93:

„So hat Hainrich de Clevis . . . . . . capellnsinger auf Ir Khu. Mt. etc. bevelch in Niderlanndt drey canntores und zwen singerknaben in Ihrer Mt. etc. capeln angenommen und dieselben geen Prag bracht; auf welcher raiß er . . . . . sechsundachzig gulden vierundfunfzig kr. ausgeben."

H. Z. A. R. 1558$_1$, f. 61':

„Johannes de Wine, Röm. Khay. Mt. etc. capelnsinger, auf hieheerbringung etlicher capelnsinger auch khnaben, unnd aines preceptor der musica aus dem Niderlanndt, innhalt ainer verzaichnuß, darauf gestellten anschaffzetl unnd seiner geverttigten kharten zuegestelt, ainhundert zehen gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1560$_1$, f. 110:

„Nachdem der Röm. Kay. Mt. etc. rath . . . . . . Wolffgang Paller zu Augsburg durch seinen factor zu Pruel[1]) Jheronimusen Januschar, Irer Mt. etc. rath, herrn Johan von der Aa daselbs zwayhundert cronen, jede per zwenunndneunzig, bringt dreyhundert sechs fl. vierzig kreyzer, die machen nach oberlendischer werung, den taller zu achtundsechzig kr. gerait, zwayhundert sibenzig taller vierzig kreizer erlögen lassen, welche summa gedachter Johann von der Aa verer von der Kay. Mt. etc. wegen Ierer Mt. etc. capelnsinger Johan Cleve, welchen Ier Mt. etc. nach etlichen capelnsingern und khnaben in das Niderlannd geschickht, auf zerung unnd anderen uncosten zuegestölt hatt, das darauf weylennd Michael Mandorffer solche zwayhundert und sibenzig taller vierzig kreyzer, so nach oesterreichischer werung jeden zu sibenzig kreyzer in munz bringen, benanntlichen dreyhundert funfzehen fl. reinisch vierzig kreyzer in munz zu hannden seines factor in Wienn, Jheronimusen an der Aw . . . . . den ersten Martii dis jares; steet auch gegen hinaußnembung bemelts von der Aa quittung enntricht unnd bezalt hatt."

H. Z. A. R. 1560$_1$, f. 126:

„Sigmundt Straussen, burger unnd wierth alhie zu Wienn, zu bezallung der zörung, so siben der Kay. Mt. etc. neu aufgenumne capelnsinger unnd vier khnaben sambt weib unnd khindern, die jungstlich auß dem Niderlannd khumen, ... bey ime gethan, ... ainhundert unnd vier fl. reinisch sibenundvierzig kreyzer . . . . ."

---

[1]) = Brüssel.

H. Z. A. R. 1560_1, f. 200′:

„Jacoben Bernhardten, capelnschneider, zu bezallung deß macherlon unnd claidung, so er acht der Kay. Mt. etc. new aufgenumen capelnsingern, mit namen Anthonius della Court, Carl von den Thurn, Johann de Brauber, Michael de Buisennz, Reicharduß von Leiden, Lorenz Panier, Lamprecht Vrenen unnd Bartlmeen Ferliz . . . . . . gemacht hat, ... sibenzehen fl. reinisch neunundvierzig kreyzer . . . . . ."

H. Z. A. R. 1560_1, f. 212:

„Hernach bemelten . . . . . . siben new aufgenumen capelinsingern, so aus dem Niderlannd khumen unnd inen dy Kay. Mt. etc. dy ordinary hofclaidung . . . . . . raichen zu lassen . . . . . . bewilligt, mit namen Anthonius della Court, Carl von Tendurn, Johan de Brauber, Michael de Buisenns, Reichardus von Leiden, Lorennz Panier unnd Lamprecht Vreuen . . . . ."

Gedenkbuch N. 86, f. 143: 1560, März 26, Wien:

„Christophen Haller 400 fl., so er Joann de Cleve furgestreckht, zu erstatten . . . . . Jhann de Cleve, zu nodturfft unnd herauffertigung ainer anzall singer unnd knaben aus dem Niderlanndt in unnser capelnmusicen, vierhundert gulden . . . . . . dargelihen . . . . .

An Wolffen Haller, reichsphenlngmaister."

E. 248, f. 58′: 1561, März:

„Johann de Cleve raittung, was er in heraufbringung etlicher singer außm Niderlanndt verzert, ligt da mit beschaidt: sey ein unpilliche raitung, derhalben sein ubermaß eingestellt, und allain die 100 cronen zu bezallen bewilligt, die er zu Ulm endtlechnet."

E. 248, f. 155: 1561, Juni:

„Ludolphen Wollmundt sein 120 fl. par gellt, und dann 82 fl. 30 kr., so er an der war verloren, tt. in summa 202 fl. 30 kr., so er Johann de Cleve im Niderlanndt zu heraufbringung etlicher singer fürgelihen, beim herrn hofzahlmaister wider verordnet."

Gedenkbuch N. 92, f. 154: 1563, Juli 17, Wien:

„Christophen vom Perg auf die newen singer 200 fl. zuzestellen.

Nachdem unnsere von neuem aufgenombene singer im Niderlanndt mangel der zerung halber ligen, so bevelhen wir dir genedigclich, unnd wollen, daß du uber die vorig verordnung noch zwayhundert gulden dargeben, und unserm hofcaplan Christophen vom Perg, so auch diser zeit im Niderlandt ist, richtig machen wollest und solches befürdern, daran erstats du unnserm willen und meynung, und dir sollen solche zwayhundert gulden auf disen unnsern bevelch und quittung in deiner raittung passiert werden. Geben Wienn, den XVII. tag July anno etc. im dreyundsechzigisten.

An Haller, reichsphenlngmaister."

Gedenkbuch N. 94, f. 75: 1564, März 11, Wien:

„Vizdomb ob der Enns soll die 15 gld., so er den singern auf zerung gegeben, passiert werden.

Getreuer lieber, auf dein gehorsamb schreiben unnd pith vom letstem tag verschines monnaths January bewilligen wier hiemit gene.clich, daß du die funfzehen guldon reinisch in munz, welliche du etlichen unnsern cappelnsingern, so unlanngst aus dem Niderlanndt heerauf ankhumben, auf ir pith zu zerung dargelihen, in raittung fur außgab einstellen mugest . . . . Geben zu Wienn, den ainlifften tag Marty anno etc. im vierunndsechzigisten.

An vizdomb ob der Enns, Cosman Gienngner."

R. 259, f. 99′: 1564, März 11:

„Hofzalmaister unnd derselben contralor, das den singern auß Niderlanndt 15 fl. zur zerung durch den vizdomb ob der Enns geraicht ist worden."

R. 259, f. 108′: 1564, März 20:

„Wolf Haller sol auf die singer unnd khnaben im Niderlandt zu hannden Joan von der Aa 500 fl. richtig machen, unnd weitter auf zerung geben die nottorff."

R. 259, f. 191: 1564, Mai 15:

„Wolffen Haller, das er Joan von der Aa den abganng an den 500 t. auf die singer erstatte."



Hofkammer-Archiv; N.-Oe. Herrschafts-Akten, Fasz. W. 23/2:

„Verzaichnüs der schulden und zum thaill auch angeschafften ausgaben, so noch aus dem hofzalmaisterambt zu bezallen sein, inmassen hernach underschidlich angezaigt wierdet.

. . . . .

Johann von der Aa ist man von wegen des neuen angenomen capelmaisters, singer und khnaben, darfür er pürg worden und dargeilhen zu bezallen schuldig, nemblichen 841 fl. rh. 30 kr.

. . . . .

Johann Castileti steet die undterhaltung auf die contoreykhnaben von vier monnaten unbezalt aus; die bringen in gelt 420 fl. rh.“

H. Z. A. R. 1565, f. 190:

„Herrn Johann von der Aa, Röm. Kay. Mt. etc. rath unnd der Khun. Wirde in Hispanien gehaimen secretari, nachdem er noch hievor auf der vorigen Kay. Mt. etc. weillend Kayser Ferdinanden, Irer jezigen Kay. Mt. etc. geliebten herrn und vattern, hochlöblichisten gedechtnus bevelch, derselben newen cappellmaister, Wilhelmen Brudon im Niderlanndt ainhundert sonnencronen, jede per sechsundvierzig kreuzer gerait, thuen in munz, benenntlichen ainhundert und sechzig gulden, damit er zu Jrer der vorigen Kay. Mt. etc. an derselben hof raisen und khumen muge, zu ainer zerung dargelihen und furgestreckht . . . .“

Gedenkbuch N. 98, f. 180: 1565, Juni 30, Wien:

„Wolf Haller soll Georgio Laugen 85 gl. 59 kr. ausgab widererstatten.

Wir haben auf beyligunde unnsers dieners Georg Langen gehorsamuste supplication, ime . . die zwainzig gulden, so er Christophen vom Perge zu herbringung etlicher singer aus dem Niderlanndt zuegestelt hat, durch dich anyezo bezallen zu lassen genedigist bewilligt . . . Geben zu Wienn, den lezten Juny anno etc. im funfundsechzigisten.

An Wolff Haller, reichspheningmaister.“

(Jdem, Gedenkbuch N. 96, f. 280.)

Gedenkbuch, N. 98, f. 217': 1565, August 9, Wien:

„Wolf Haller soll zwo possten in raittung einstellen. Lieber getrewer, Nachdem du hievor im verschinen drey und vierundsechzigisten jarn auf der vorigen Kay. Mt. etc . . verordnung, zu alheerferttigung etlicher synger aus dem Niderlandt, derselben caplan, Christophen vom Perg, underschidlich dreyhundert vierzig gulden gegeben und zuegestelt, ... so bevelhen wir dir genediglich, daß du . . obgeschribne dreyhundert vierzig gulden . . . in dein ambtsraittung einstellest . . . . Geben zu Wienn, den neunten tag Augusti anno etc. im funfundsechzigisten.

An Wolff Haller, reichspheningmaister.“

Gedenkbuch N. 100, f. 63: 1566, April 6, Augsburg:

„Christoph Friesinger sol Joan Huyssens auf etliche cantoreykhnaben von vierzig bis in funffzig cronen richtig machen.

Wir geben dir in gnaden zu vernemen, das wir gegenwerttigem unserm capelnsinger unnd bassisten Johan Huyssens, alias Grand Jan anhaimbs in das Niderlannd zu ziehen, anjezo gnedige erlaubnus, unnd daneben bevelch gegeben haben, etliche contoreykhnaben von dannen mit sich heraufzubringen. Derhalben ist unnser gnediger bevelch an dich, du wellest gedachtem unnserm capelnsinger auf sein begern zu heraufbringung bemelter cantoreykhnaben von vierzig biß in funfzig cronen daselbst richtig machen unnd zuestellen . . . . Geben zu Augspurg, den sechsten tag Aprilis des sechsundsechzigisten jars.

An Christophen Friesing.“

E. 266, f. 190': 1566, August:

„Buchhalters bericht, Johannesen Huissenns capellnsinngers zerung in daß Niderland betr., ligt hie auf.“

H. Z. A. R. 1566, f. 577':

„Johann Hüissens sonnst Grand Juan genanndt, Römischer Kay. Mt. etc. cappellbassisten und pfarrherrn in der kayserlichen burg alhie zu Wienn, haben Ir Kay. Mt. etc. jungstlichen ins Niderlanndt zu herbringung etlicher singer und khnaben genedigist abgefertigt; und dieweil er dann auf zerung und uncosten von Irer Mt. etc. diener und factor zu Antorf[1]), Christoffen Friesinger funfundsibenzig gulden reinisch und dreyunddreissig khreuzer entnomen und dieselben mir mit ainem particular hiebeyligendt auf ainhundert zwelf gulden reinisch und zwelff khreuzer lauttendt übergeben, so habe ich demnach gedachtem Friesinger die gemellten funfundsybenzig gulden reinisch dreyunddreissig khreuzer und dem Huissen den überrest, nemblichen sechsunddreissig gulden reinisch und neununddreissig kreuzer innhalt seiner quitung hiebey, und auf der Kay. Mt. etc. bevelch den sechsten Augusty widerumben entricht und vergnuegt. Jdest 112 fl. 12 kr.

[1]) = Antwerpen.

H. Z. A. R. 1567, f. 441':

„Egidien Pluvier, der Röm. Kay. Mt. etc. tenorissten, haben Jr Kay. Mt. etc. ine verschinenen sechsundsechzigisten jar ins Niderlanndt, zu annennung etlicher sinnger genedigist abgeferttigt. Weyl er dann auf sollicher raiß hin unnd wider, vermüg unnd inhalt beyligennden particulars, in allem vierunndfunffzig gulden reinisch unnd achtunddreissig kreüzer verzerth unnd aufgewenndt, unnd Ir Kay. Mt. etc. ime sölche zerung aus derselben hofzallmaisterambt zu raichen verordnet, hab ich ime demnach dieselben .. . . am achten tag Februari diß jars zu Troppaw bar wider bezalt . . .

Jdest 54 fl. 38 kr."

E. 273, f. 24': 1567, Februar:

„Egidien Pluvier ist sein zerung particular, als er im Niderland gewes, beim hofzalmaister richtig gemacht worden."

Gedenkbuch N. 103, f. 100: 1567, Mai 19, Wien:

„Anshelmo Cupers ain wechßlbriefl von 2. biß in 300 fl. in das Niderland zuezustellen.

Wir haben gegenwurttigen unnsern dienner Anshelmus Cupers zu bestellung etlicher singer hinab in das Niderlandt abgeferttigt. Dieweil er dann zu heraufbringung derselben etlichs gelt beturfftig, so ist demnach unnser gnedig bevelch, das du ime ain wechslbrief auf zwai biß in dreyhundert gulden reinisch in munz . . . . zuestellen wellest. . . Geben zu Wienn, den neunzehenden tag May des sibenunndsechizigisten jars.

An herrn Georgen Jlsung."

(Idem: Gedenkbuch N. 104, f. 113'.)

Gedenkbuch N. 103, f. 131: 1567, Juni 14, Presburg:

„Anßhelmo Cuperß in das Niderland 200 gulden richtig zu machen.

Wiewol wir dir hivor gnediglichen auferlegt unnd bevolhen, das du unnserm singer Anßhelme Cuperß dreyhundert gulden per wechsl in Antorf [1]) richtig machen sollest, so geben wir dir doch ferrer gnediglich zu vernemben, das er unns vom dritten dits, auß Augspurg zuegeschriben, das er mit diser summa gelts zu bestellung unnd heraufbringung etlicher singer nicht gevolgen werde mugen. Derhalben haben wir ime uber gemelte dreyhundert noch zwayhundert gulden verordnen zu lassen gnediglich bewilligt, unnd bevelchen dir gnediglich, das du solche zwayhundert gulden auch in Antorf durch wechsel gemeltem Anßhelme richtig machen wellest . . .

Geben zu Preßburg, den vierzehenden tag Juny des sibenundsechzigisten jars.

An Georgen Jlsung."

(Jdem Gedenkbuch N. 104, f. 142.)

H. Z. A. R. 1568, f. 566':

„Anselmo Cuppers, der Röm. Kay. Mt. etc. diener und altisten, hat herr Geörg Ylsung zu Trazberg etc. auf Jrer Kay. Mt. etc. zwen underschiedliche beyligende bevelch, dern datum neunzehenden May und vierzehenden Juny des sybenundsechzigisten jars stehn, zu bestellung und heraufbringung etlicher singer ausm Niderlandt, auf notturfftige außgaben und guet raitung, laut quittung hiebey zu zwayen unnderschiedlichermaln funfhundert gulden reinisch, als am dritten Juny dreyhundert und am neunten Augusti zwayhundert gulden zuegewexlt und richtig gemacht . . ."

E. 287, f. 364: 1570, November:

„Philipps de Monte capellmaisters particular seiner raiß unnd zerung zu heraufbringung etlicher singer und knaben, ist durch die Kay. Mt. passiret und den rest durch den hofzalmaister bezallen zu lassen bewilligt worden."

H. Z. A. R. 1570, f. 444:

„Philippen de Monte . . . hab ich auf die von Jrer Mt. etc. anbevolhnen raiß in die Niderlandt, zu herbringung ettlicher singer auf zörung unnd guete raittung, laut particular bevelchs unnd quittung am lösten tag dis monnats zuegestellt hundert gulden."

H. Z. A. R. 1570, f. 613:

„Philippen de Monnte, ... hab ich auf Jrer Kay. Mt. etc. genedigiste verordnung, zu herbringung ainer jungfrawen von Mecheln außm Niderlanndt, die treflich wol auf dem virginal schlagen, und sonnst auch wol singen und musiciern khan, benehntlichen zwayhundert gulden reinisch . . . zuegestellt."

H. Z. A. R. 1570, f. 848:

„Philipen de Monte . . . haben Jr Kay. Mt. etc. noch hievor den ersten tag Augusti diß jars, von hie Speir aus ins Niderland, zu hieherbringung etlicher singer verschickht. Auf sollicher

[1]) Antwerpen.



raiß hat er . . . . am hineinraisen, auch doselbsten, unnd von dannen sambt den singer unnd knaben so er mitgebracht widerumb herauß, bis auf den neunundzwainzigisten tag negstverschinen monats Octobris allenthalben, dreyhundert siebenundsechzig gulden unnd dreiundzwainzig kreuzer verzört und aufgewandt . . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 456′:

„Philippen de Monte . . . . nachdem Jr Kay. Mt. etc. Johann de Fossa inn das Niderland zu herbringung ettlicher singer genedigist abgeferttigt, unnd ime auß Irer Mt. etc. hofzalmaisterambt vierzig gulden reinisch zu ainem gnadengelt, zu hannden gedachts capellmaisters geben zu lassen genedigist verordnet haben, demnach hab ich ime capellmaister solche vierzig gulden reinisch . . . zu Speyr entricht."

H. Z. A. R. 1571, f. 91′:

„Pauln von Winde . . . funfzig gulden . . . nachdem er anhaimbs ins Niderland ziecht und Jrer Mt. etc. etliche singer mit heraußbringen solle, auf zerung . . ."

E. 351, f. 5′: 1579, Jänner.

„Jacobi Chimarrhaei hofcaplans supp. umb verordnung 300 taler auf seine inns Niderlandt zu bestellung zwaier caplän, ettlicher fürtrefflicher singer und singerknaben, anbevohlenen raise: oder aber umb schreiben an die statt Cöln vonwegen dargebung solches gelts, ist dem hofzalmaister, mit ime zu handeln, ob er sich mit 200 fl. benügen lassen wolte, und ime dieselben aus dem negsten gelde zuezustellen, hinaußgeben worden. Mit dem schreiben an die stat Cöln thue es nichts."

R. 362, f. 227′: 1580, September 15:

„Jacob Chimarchäus hofcaplan solle umb 300 fl. so ime auf ain raiß inns Niderlandt wegen herbringung etlicher singer und knaben auf guet raitung, in simili herrn doctor Johann Hegenmüller umb drey underschiedenliche empfangne posten, sein ordentliche particular raittung zur hofcamer übergeben."

E. 405, f. 148′: 1586, Juni:

„Der hinterlaßnen hoffcamer schreiben vom 9. negsthin, die bezallung zu verordnen auf Matthesen Flecha, so zween sinnger und zway windtspill auß Hispanien füer die Kay. Mt. gebracht, ist sambt ainem außzug auf die hoffpuechhalterey geben; die solls ersehen und darüber berichten."

R. 409, f. 290′: 1586, Oktober, 4:

„Jrer Mt. etc. hofcaplan Mathiaßen Flecha beschaidt, das er seiner in herausbringung ezlicher singer aufgewendten zerungscosten halber zu handen der anwesenden hofcamer seinen außführlichen bericht thuen solle."

E. 405, f. 264: 1586, Oktober:

„Hoffpuechhalterey bericht, auf Mathesen Flecha hoffcaplan zehrungsparticular, was er in heraußfuehrung der zwayer singer von Madrit auß Hispanien biß gehn Prag in allem fuer zehrung und uncosten aufgewendet hat, ligt da sambt ainer hoffcamer relation ex. Mathesen Flecha ausfürlicher bericht wegen des zehrungsuncosten mit den singern auß Hispania, ist der hoffpuechhalterey zuegestelt, die solls mit vleiß ersehen, und mit gutachten weitter darüber berichten."

E. 405, f. 360: 1586, Dezember:

„Hoffpuechhalterei verrer bericht auf Matthes Flecha zehrung particular seiner spanischen rayß mit zwayen singern, ligt sambt dem particular und der vorigen hofcamer relation da auf anhalten aufgehebt."

E. 421, f. 220: 1588, Oktober:

„Mathesen Flecha hofcaplans supplicieren, p. richtigmachung des hinderstelligen uncostens, so ime vonwegen der aus Spania unlengst gebrachten singer noch zu bezallen, ist dem herrn hofzalmaister umb bericht, was man dem supplicanten schuldig, zuegestelt worden."

E. 430, f. 259: 1589, September:

„Jheronimus Caprin memorial wegen Matthes Flecho zehrungsuncosten, so er mit zwayen capaunmusicis aus Hispania gethan, ist dem hoffzallmaister umb bericht zuegestellt, was es hierumb füer ain gelegenheit hab."

(Am Rande:) „Ist der hoffpuechhalterei zum nachsehen zuegestellt worden. Hofp. bericht ist dem hofzalmaister zuegestelt, solle je vernemben, was er noch zu fordern hab, und ime an besoldung aussteht. Ligt sambt darauf geschribenen bericht im October."

Gedenkbuch N. 153, f. 361′—362: 1590, Jänner 19, Prag:

„Mathesen Flecka in herausführung zwaier capellenmusicis aus Hispanien aufgewenten zehrungscosten betreffendt. . . . Zehrungscosten . . . noch im . . . sechsundachzigisten jahr . . . .

aintausendt vierhundert sechsundsiebenzig gulden vierzig kreuzer, so er Flecka in abschlag solcher zerungscosten drinnen in Hispanien von dem Kevenhiller empfangen, noch zwayhundert siebenzig gulden sechs kreuzer . . . schuldig . . . Den Hofzallmaister."

H. Z. A. R. 1589, f. 617':

„ . . . Mathesen Flecha an demjhenigen zerungsuncossten, so er . . . im . . . sechsundachtzigisten jar mit denen Jrer Mtt. etc. auß Hispanien mit sich heraußgefüerten zwayen cappelmusicis gethan unnd verricht . . . . uber diejhenigen aintausentvierhundert sechsundtsibenzig gulden reinisch vierzig kreizer, so er Flecha im abschlag solches zerungscossten drinnen in Hispanien . . . . empfangen, noch zwaihundert sibenzig gulden reinisch . . . ."

Orgel in der Wiener Jesuiten-Kirche.

H. Z. A. R. 1577, f. 641':

„Den Jhesuitern zu Wien . . . zu erbauung der orgel in irer kirchen alß ain hulfgelt . . . . sechzig taller . . ."

Orgel in der Prager Domkirche.

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Juli 1553:

„Der Römischen . . . . . Ku. Mt. etc. meinem allergenedigisten geliebten herrn und vattern . . . . Allergenedigister geliebter herr und vater,

Auf E. Ku. Mt. bevelch hab ich mich bei E. Mt. camerräten alhie der person, so die orgl in die kirchen machen soll, erkhündigt; die berichten mich, das noch in E. Mt. jüngstem hiesein mit ainer person von Amberg, Friedrich Phanmüller genannt, umb machung solches werchs gehandlt, wie ime dann dazumall aus dem rentmaisterambt dreissig taller auf zerung zuegestellt; das aber bißher bei ime deshalben umb solche orgl oder werch nit angehalten worden, sein zum taill di eingefallnen kriegßleuff in verhinderung gewesen, aber jezo hab ich gemeltem Phanmüller geschriben und aufgelegt, mich, ob er nun an derselben orgl zu machen angefangen, sich mit ehisten hieher zu mir oder auf die camer zu verfuegen; alda solte ferrer mit ime derselben werchs halben gehandlt und beslossen und ime alle notturfften darzue gegeben werden . . . . . . Datum Prag, den dritten tag July, anno etc. im liij[ten].

Eur Rö. Khn. Mt. etc. gehorsamer son

Ferdinand."

E. 208, f. 167': 1553, August:

„Camer zu Behaimb schreiben, die orgel, so in der khirchen im Prager schloß gemacht werden solte betreffundt, ligt hiebey. Jst dem erzherzog Ferdinanden derhalben geschriben, neben einschliessung des capelmaisters guetbedunkhen und aine gegoßnen pheiffen waßmassen dieslb gemacht werden sollte. Es ligt derhalben ain schreiben von erzherzog Ferdinanden, wie Ir F. D. bemelte orgl Friderichen Phanmüller zu machen angedingt im October, und ist verantwordt."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 12. Sept. 1553:

„An Erzh. Ferd., die machung der orgel zu Prag belangent."

. . . . .

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 20. Okt. 1553:

„An Erzherzog Ferdinanden, die machung und zuerichtung der orgl zu Prag belangent."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Okt. 1553:

„Der Römischen . . . . . . Khu. Mt. etc. meinem allergenedigisten geliebten herrn unnd vattern, ... Alß Euer Ku. Mt. etc. mir auff Fridrichen Phanmullers orglmachers unnd burgers zu Amberg mir gethanes unnd Euer Ku. Mt. zuegeschickhtes schreiben, neben ubersendung E. Mt. hofcapelmaisters guetbedunnkhens, wasmassen die orgl alhie in der kirchen durch ine Phanmüller gemacht unnd zuegericht werden sollt, genedigist auferlegen unnd bevelhen, das ich mitt gemeltem orglmacher zu seiner wider hieheerkhunfft auff dieselb mainung schliessen, unnd des werkh der gegossenen unnd mir auch uberschickhten pfeiffen nachrichten unnd machen lassen soll etc.; — darauff will euer Ku. Mt. etc. ich nit pergen, das ich ehe unnd zuvor mir derselb E. Mt. bevelh zuekhumen, mit ernentem Phanmullner umb machung derselben orgl gehanndlt und beschlossen, unnd nemlich auf dise mainung, das ime zu machung . . . . . des ganzen werchs, ausserhalb des corpus, welches ainem tischler zu machen zuesteet, ... unnd ain freye herberg fur sich unnd sein gesind, unnd darzue für die muehe unnd arbait sechßhundert taller . . . . gegeben werden soll" . . . . . .

E. 213, f. 206: 1554, November:

„Camer in Behaim schreiben, was sy mit Friderichen Phanmüllner vonwegen machung der orgl zu Prag gehanndlet unnd ime fur gelt darauf verordennt, ligt hiebey."

Vgl. Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad 30. Okt. 1554. (5 Beilagen.)



E. 217, f. 38: 1555, März:

„Florian Griespeckhn schreiben, darinnen er anzaigt, daß er den orglmacher Fridrichen Phanmüller geen Wienn zu besichtigung der orgl in Sandt Steffanskirchen, aufdaß er di zu Prag sovil dest statlicher danach mag, anzaigt, ist hiebey aufgehebt."

Vgl. Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Jänner 1555.

E. 217, f. 169: 1555, Dezember:

„Friderichen Phanmulners orglmachers sun haben die Rö. Ku. Mt. etc. auf erzherzog Ferdinanden furschrifft und sein supplicirn zu lernung des orglslagens jerlichen 25 taler und zway jar lang zu raichen gn. bewilligt, und bevelch fertigen lassen."

E. 240, f. 102: 1559, Mai:

„Maister Erhart Diezman supplication, belanngendt die verfertigung der grossen orgl im schloß Prag, ist erzherzogen Ferdinand eingeschlossen."

E. 240, f. 104: 1559, Mai:

„Erzherzog Ferdinand schreiben, darinnen beschaidt begert wirdt, wen der cossten zur orgl zu Prag zu machen vergunt werden solle, ligt hiebey verantwurt."

R. 246, f. 14′: 1560, Jänner 19:

„Erzh. Ferd. ant. p. verrichtung der orgl" . . . .

E. 248, f. 36′: 1561, Februar:

„Erzherzog Ferdinand bericht auf Fridrichen Phanmüllers supplication p. nachlassung 100 thaller, so ime auf machung der orgl zu Prag furgelihen, ligt da verantwurt."

Vgl. Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Febr. 1561.

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad April 1561:

„Erzherzog Ferdinanden, p. orgl zu Prag."

. . . . . .

E. 248, f. 325: 1561, Oktober:

„Blasii Khuen schreiben vonwegen des orglmachers zu Ynsprugg, ligt hie expediert."

E. 248, f. 364: 1561, Dezember:

„Regierung unnd Camer in Tyrol schreiben vonwegen maister Geörgn Ebert orglmachers, ligt hie verantwurtt."

E. 253, f. 23: 1562, Jänner:

„Regierung unnd camer in Tyrol schreiben, darinn sy anzaigen, was sy bisheer gehandlt unnd sider noch ferrer mit maister Georgn Ebert orglmacher zu handln verordnet haben; damit er sich mit dem ehisten gen Prag verfüegen solle, ligt hie verantwurtt; ligt derwegen noch ain schreiben darbey."

E. 253, f. 42: 1562, Februar:

„Regier. unnd camer in Tyrol schreiben, das sy maister Geörgn Ebert orglmacher hieheer geen Prag abgeferttigt haben" . . . . . .

E. 253, f. 46′: 1562, Februar:

„Cosman Giengers schreiben, das er maister Geörgen Ebert orglmacher gen Prag abgeferttigt habe, und umb bevelch, bitt zu passierung der uncossten, ligt hie expediert."

E. 253, f. 36′: 1562, Februar:

„Camer zu Wienn schreiben, das sy Jonas Scherer, orglmacher zu Closterneuburg hereinschicken wollen, ligt hie aufgehebt."

E. 253, f. 74: 1562, März:

„Camer zu Wienn schreiben, vonwegen heereinschikhung den orglmacher zu Closterneuburg, ligt hie aufgehebt."

E. 253, f. 198′: 1562, August:

„Camer zu Wienn schreiben, das sy Jonasen Scherer, orglmacher, mit dem ehisten hieheer abferttigen gen Prag wollen, ligt hie aufgehebt."

R. 259, f. 17′: 1564, Jänner 15:

„Erzherzog Ferdinand soll mit seinem maler Francisco de Testis, damit er sich für die gemalte fligel am orgel zu Prag mit 1400 tallern benuegen, handlen lassen."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 1 April 1564:

„Erz. Ferd. sol bey den handwerchern und sonst darob sein, damit dem orglmacher Jonas Scherer zum grossen werkh zu Prag in allen beschwerungen furderliche aufrichtung beschehe."

. . . . .

(1 Beilage).

Hofkammer-Archiv, Böhmen, 1 April 1564:

„An die Röm. Khay. Mt. etc. Jonasen Scherers orglmachers zu Closterneuburg, so yezo Jr Khay. Mt. etc. grosses ansechenliches werckh zu Prag unnder handen hat, ... suppliciren, verordnung seiner underhaltung unnd annders."

. . . . . .

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Mai 1564:

„Erzherzog Ferdinand p. orgl zu Prag und Jonas Scherer" . . . . . .

E. 262, f. 255': 1565, August:

„Camer in Behaim schreiben . . . . . . Jonaß Scherers, orgimachers zu Prag ableiben betr. ligt da."

Prag, Statthalterei-Archiv: [1] *1565, August 12, Prag: [2]).

Erzherzog Ferdinand schreibt an die Stadt Budweis:

„Anstatt und im namen der Römisch khais. maj. bevelhen wir euch, das ir alsbald angesichts dits briefs Joachim Rudner, orglmacher, hieher zu uns abfertiget und ime, das er sich zu seiner ankhunft bei der Behemischen camer alhie ansage, auferleget, sachen halben, wie er mit mererm vernemben wirdet. Geben Prag, den 12. tag augusti anno etc. im 1565ten."

Konzept S. 20/5 alt.

Prag, Statthalterei-Archiv: 1565, August 29, (Prag): [3])

Erzherzog Ferdinand schreibt an Kaiser Maximilian II.:

. . . . „Und dieweil nunmehr vast alles ausserhalb zweier register gemacht und bisheer vil darauf gangen, sich auch vast alle, die es bisheer gesehen, dahin vergleichen, das in der christenheit ein solch werk schwerlich sein wurdet, so wolt ich demnach bruederlich und gehorsamblich geraten haben, eur maj. und lieb hetten dits angefangen und nun schier gar vollbracht werk auf's ehist als muglich vollenden lassen."

Konzept S. 20/5 alt. Gleichzeitige Abschrift im Copialbuch N. 79, Fol. 291. — Ebenda Fol. 313 ein Schreiben des Erzherzogs Ferdinand an Kaiser Maximilian II., dd. 1565, September 5, Prag, welches in der ersten Hälfte mit dem obigen wörtlich übereinstimmt, dessen Schluß aber lautet: „Wie bald es aber ungefährlich fertig werden khan und was noch gesteen wirdet, davon khan eur maj. und lieb ich, sonderlich weil's auch gedachter maister nicht anzusaigen wais, nicht berichten" . . . . .

E. 262, f. 305: 1565, September:

„Erzherzog Ferdinanden bericht, was noch an dem grossen orglwerch zu Prag zu machen ist, und daß sein d. zu vollendung derselben arbait den orglmacher zum Budweiß Joachim Rudner fur tauglich achten."

E. 287, f. 49': 1570, Februar:

„Camer in Behaimb bericht, neben ubergebung aines particular außzugs, was die gros orgl in der thumbkhirchen auf dem Prager schloß bisher allenthalben gesanden, ligt hie aufgehebt."

1570 März 7.[4])

Der Orgelmacher Joachim Rudner schreibt an die böhmische Kammer:

„Was mir auf eur gnaden anweisung, das mit mir wegen der orgl in der buechhalterei die abraitung gehalten werden soll, ich dann embsig angehalten hab und was ich hierauf zu ant-

---

[1]) Dieser und größtenteils auch die folgenden Akte sind durch den Direktor des Statthalterei-Archivs Karl Köpl veröffentlicht worden im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Band XII, II. Teil. Anderes wertvolles Material, das sich auf den Orgelbau in Prag bezieht, aber für meine Arbeit nicht in Betracht kommt, findet sich noch im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Band V, II. Teil (Urkunden und Regesten aus dem Reichsfinanz-Archiv, herausgegeben vom Archivsoffizial Franz Kreyczi), Nr. 4289, 4290, 4291, 4293, 4325, 4340, 4341, 4343, 4345, 4347, 4349, 4376, 4450; — Band X (Urkunden, Regesten, Acten und Inventare aus dem Statthalterei-Archiv in Prag, herausgegeben von Karl Köpl), Nr. 6149, 6151, 6153, 6156, 6168, 6171, 6181, 6200, 6205; — und Band XII, II. Teil, Nr. 7966, 7967, 7996, 8009, 8071, 8074, 8080, 8085, 8094, 8096, 8097, 8098, 8099, 8105, 8120.

[2]) Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, XII/2, 7999.

[3]) Jahrbuch XII/2, 8002; hier nur teilweise aufgenommen.

[4]) Jahrbuch XII/2, 8075.



wort daselbst bekhumben und also, das solche abraitung anderst nicht gehalten werden khan. die orgl müesste dann zuvor taxiert werden, bin eur gnaden hiemit glaubwierdigen bericht zu thuen in der warheit verursacht, das solches werkh aus erheblichen hernachvolgenden ursachen zur taxation nicht khumben khan, dasselbe auch nit wol müglichen ist, dann zuvor niemals khein solches khunstreiches werkh nit gemacht worden. Und derhalben, das mir die instrumentisten oder organisten solch mein khunstreich werkh taxiern oder schaczen sollten, die doch solches mit dem wenigisten in solchem meinem werch weder anfang noch ende wissen, versiehe mich, man wird mich mit solchem weiter nicht aufhalten, sondern meiner zuvor genugsamb ausgefierten rechtmessigen und billichen ursachen und sonderlich dises, wie in einer solchen khurzen zeit, als zwai jar, ich dasselbe werch zum ende mit grossem vleiss, bekhumberlichen täglichen und nachtlichen stetigen nachdenken gebracht, da doch die zuvor gewesen meister etlich vil jar dariber gearbeitet und darauf nicht ein khleiner uncosten gangen und demnach weder anfang, mitl noch ende gemacht haben, bedenkhen und mich ferrer an die kais. maj. zu supplicieren entheben. Dann solte solches werkh zur taxation khumben, mit was grossem uncosten, mie und arbait solches beschechen und das von grund an durchaus zerlegt müeste werden, wie lang es sich auch verweilen wuerde, khünnen eur gnaden selbst gleichmessig abnemen und erachten, das solches werkh nicht ist aufgericht worden, das dem gleich mecht sein. So ein meister da ist, der ein solches werkh hat aufgeseczt, denselben will ich abnemen; aber das mir's die organisten und andere, die da khaine arbait machen, wolten dasselbige taxiern, das sie das wenigist daran wissen, aber das ich solches werkh also und dergestalt, wie solches zuvor gewesen, on der kais. maj. schaden widerumbzusamenseczen solte, khünte und wisste ich es mir nimermehr also gleich zu enden und bin demnach zu eur gnaden der underthenigen hoffnung und zueversicht, wofer euer gnaden mir solche in meiner zuvor übergebenen supplication wolverdiente suma gelts, mit welchem ich khaine meine schulden gar ausser heislichen meiner versaumbten narungen bezalen khann, je nicht zu passieren geruechen, da doch khaiser Ferdinand hochlöblichor gedächtnuss dem Jonas (Scherer) dreitausend taler, so sich weit über meine erforderte verdiente suma gelts erstrekht, über alle zugeherung allergnedigist bewilliget, die wellen mir genegdiglich anzeigen, wess ich mich dann ferner halten soll, zuegeben und wie ich in solcher meiner verdienten bezalung oder durch was mitl und weg bekhumben soll und ich die khais. maj. nicht so oft vergeblich überlaufen dürfe; dann jecz von meinen glaubwierdigen" (sic „Gläubigern)" weder tag noch nacht khein rue noch frist auch mich verrer weder mit der khost noch khleidung nicht zu underhalten weder trauen noch glauben under den leiten, die mir nichts mer porgen wellen, nit hab."

Orig. S. 20/5 alt. — Auf der Rückseite überweist die böhmische Kammer am 7. März 1570 dieses Gesuch dem deutschen Buchhalter mit dem Befehl, „die sach vorigen bevelch nach in volziehung zu bringen—" . . Vgl. Reg. 8074.

1570, April 14. (Prag).[1]

Die Böhmische Kammer berichtet an Kaiser Maximilian II. zu handen der Hofkammer:

„Auf beiliegende des orglmachers Joachim Rudners sun übergebne supplication und eur khais. maj. hofcapellmaisters und hoforganisten darüber getanen bericht und mitangehengtes guetbedunkhen wolte die behemische camer underthenigist auch nit widerraten, weil die vorige Römische kais. maj. hochlöblichister und seligister gedächtnuss des ersten orglmachers Friedrichen Phanmüllners sun umb seines vaters vollbrachten arbait willen zwai jar lang jedes fünvundzwainzig taler zu leergelt bewilligt, wie solches beigelegte abschrift derselben bewilligung vermag und das sonderlich jeczo im anfang an solchem grossen trefflichen und teurem orglwerkh bald etwas verrückht, zerprochen oder verderbt, das hernach mit grossem costen durch andere, die desselben nit so wol khundig, gepessert werden müesste, eur kais. maj. hetten dem supplicanten aus jecz ob- und in des hofcapellmaisters und organisten angezogenen ursachen, sonderlich umb seines vaters willen, monatlich doch auf wolgefallen und bis zu bestendiger erhaltung obangeregtes orglwerkhs vier gulden reinisch zu ainer underhaltung allergnedigist bewilligt. — Ex Consilio camerae Bohemicae 14 die mensis aprilis anno etc. 1570."

Korrigierte Reinschrift, S. 20/5 alt. — — In seinem Schreiben an die böhmische Kammer ddo. 27. April 1570, Prag, genehmigt Kaiser Maximilian II. diesen Vorschlag, ordnet die Vollziehung der diesfalls nötigen Ausfertigungen an und beauftragt die Kammer, „wann nun das orglwerkh gar zum bestand gebracht wierdet", ihm hievon Meldung zu erstatten. Orig. ebenda. — — Vgl. Bd. V, Reg. 4445.

Gedenkbuch N. 119, f. 149': 1572, März 11, Wien:

„Rentmaister in Behaim solle dem hoffzalmaister die 400 fl. 1 kr. 2 ₰, so er Jonasen Scherers wittib, vonwegen eines gemachten positifs bezalt, wider erstatten. . . . . . Weiland Jonas Scherers, orgelmachers, von seiner arbait, so er an der großen orgel in der thumbkirchen auf unserem khüniglichem schloß Prag verdienet, ... dreyhundert dreyundvierzig gülden einund-

[1]) Jahrbuch XII/2, 8079.



zwanzig kreüzer zween pfening, unnd dann funffzig taler, jedem zu achtunndsechzig kreuzern, fur daß positif, so er Scherer . . . . . khaiser Ferdinanden . . . . zugericht, unnd er inn seine aigne camer genommen . . . . . Geben Wien, den eilfften Marty, anno etc. im zwayunndsibenzigisten.
Am rentmeister in Behaimb."

Gedenkbuch N. 119, f. 151': 1572, März 11, Wien:

„Peter Hackl hoffzalmaister soll Jone Scherers wittib der 400 fl. 1 kr. 2 ₰ ausstandt, durch Jobsten Croyen vermegen."

Gedenkbuch N. 119, f. 154': 1572, März 12, Wien:

„Der camer in Behaim wirdet angezeiget, das Jonas Scherers wittib deß ausstandts von der orgel und positive durch den hofzalmaister entrichtet seie; solle die erstattung desselben aus dem rendtmeisterambt wider verordnen.

. . . . . . Sovil aber das positivum betrifft, werden wir . . . . . berichtet, daß solliches erzherzog Ferdinanden . . . . . . in unnserer brüderlichen thailung zukhommen."

1581, Januar 17, (Prag).[1]

Die böhmische Kammer befiehlt dem Bauschreiber Michael Keck und Achacien Golczig, Organisten in der Domkirche des Prager Schlosses:

„Nachdem ire kais. maj. gnedigst entschlossen, das orglwerkh in bemelter thumkirchen anrichten und renoviren zu lassen, das ein notturft erfordert, mit den werkhleuten zu handeln, wie solche anrichtung auf's leichtigist zu bringen sei, derwegen sollen sie den orglmacher Albrechten Rud(n)er alsbald vor sich erfordern, auf beiligend irer kais. maj. organisten verzaichnis und was sunsten die notturft erfordert, mit ime auf's leichtigist handeln und schliessen, auch solches in ain ordentlich verzaichnus bringen, doch alles auf hindersichbringen und ratification irer kais. maj. und dasselbe neben irem schriftlichen bericht und guetachten fürderlich auf die camer übergeben. — —

Actum den 17. Januari anno etc. 1581."

Konzept S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8079, 8213, 8214.

1581, April 3. Schloss Prag.[2]

Kaiser Rudolf II. schreibt an die böhmische Kammer:

. . . . . . „Als erstlich lassen wir uns umb deren durch euch iczo und zuvor angezognen bedenkhen willen gnediglich gefallen, daß dem orglmacher auf die mit ime getroffene abhandlung zu volstendiger verfertigung des orglwercks in der schlosskhirchen allhier die vierhundert taler doch mit der condition geraicht verden, das ehe und zuvor er derselben vollig bezalt, die daran verbrachte arbait, ob dieselbe richtig und bestendig sein und bleiben möge, auf erkhantnuss verstendiger organisten und werkhmeister gestellt, und alsdann erst die vollkhumbne auszalung darauf getan werd." . . . . .

1581 April 17. (Prag).[3]

„Von der Römisch kais. maj. unseres etc. wegen Albrechten Rudnern orgelmacher anzuzaigen, das ire kais. maj. gnedigst entschlossen, das orglwerkh in der schlossthumkhirchen widerumb anrichten und renoviren zu lasen und in die mit ime hievor durch den pauschreiber und organisten im schloss verfaste abred mit gnaden consentirt und bewilligt, das gedachtem Rudner dieselbe arbait nachfolgender gestalt zu verrichten undergeben werden soll;

Als erstlich sol er Rudner die jeczigen rämen, daran die flügel steen, gar herab und abthuen und andere neue rämen zuerichten und mit malwerkh zieren lassen, auch alsdan die tücher und gemälde, so in den jeczigen rämen haften, an dieselben neuen rämen verfassen und dermassen verwaren, das sie jederzeit bestendig verbleiben und sich im wenigsten nit rumpfen oder in ainander gehen.

Item dieselben neue(n) flügel soll er dermassen zuerichten, das sie das ganze werkh der orgl auf's genauiste bedeckhen und beschliessen, das kein staub darein khomben khann, desgleichen das sie gar leicht auf und zuegethan werden muegen, es sei nun durch strickh oder eisern dreet, wie es sich am besten schickhen würde.[4])

Zum anderen soll er das ganze werkh renoviren und fleissig überstimben.

Zum dritten die prinzipal, welche vom feuer verderbt worden und aus dem werkh gefallen, widerumb ausrichten, bessern und was dran mangelt, zu rechten stand bringen.

---

[1]) Jahrbuch XII/2, 8211.

[2]) Jahrbuch XII/2, 8213; hier nur teilweise aufgenommen.

[3]) Jahrbuch XII/2, 8214.

[4]) Die folgenden fünf Zeilen des Konzeptes: „Und was also auf zuerichtung berürts flüglwerkh's von schlosser, — tischler, — maler, — und anderer arbait geherig und vonnöten, solchen uncosten soll er selbst zu erstatten und abzurichten schuldig sein" sind durchgestrichen.



Zum vierten ain tremulant darinnen bestendiglich on allen nachteil der anderen stimwerkh anrichten.

Zum fünften den baiden clavirn helfen, damit das aine am grossen werkh nit zu tief falle und das andere am ruckpositif desto leichter angehe.

Und was sunsten allenthalben am ganzen werkh mangelt und vonnöten ist und ime durch verordnete und verstendige organisten angezaigt und gewisen wirdet, sunderlich mit herausnembung etlicher untauglicher stimwerkh und andere bessere hinein zu machen, das alles auf's best, bestendigist und fleisigist verrichten und damit alsbald ein anfang machen.

Für solche arbait und verrichtung soll ime in allem 400 taler und daran erstlich alsbald, wann er anfahet, 100 taler, folgends auf Jacobi 50 und Michaelis hernach widerumb 50 taler gegeben und alsdann, wann das werkh verricht und durch verstendige organisten und werkhmaister besichtigt, erkhent und approbiert die übrigen 200 taler auch erfolgen und geraicht werden. Dagegen soll er alle uncosten auf schlosser, tischler, mahler und anderen selbst zu bezalen auch ain tagloner oder calcanten, dem er zum stimmen gebrauchen tuet, auf sein costen zu halten schuldig sein . . . Den 17. April anno etc. 1581—"

Konzept S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8211 und 8213.

1586 Juni 18. (Prag).[1]

Carl Luyton, Römisch kais. maj. organist, schreibt an die böhmische Kammer:

„Euer Gnaden kan ich nit pergen, das ungeferlichen vor drei wochen ich bei Pauln de Winde ein decret gesehen, an irer maj. hoforganisten laudent, das sie mit einander gleichsfalls neben Achaziusen Goldzig, organisten beim Prager schloss, auf Albrechten Ruedner, orgelmachers, an euer gnaden gethanes supplicirn bericht tun sollen, was an wideranricht- und stimmung des werkhs in der schlosskirchen alhie noch auf dato zu machen und wie balt solichs verfertigt werden könne auch was ime Ruedner anizo am geld verordnet möchte werden. Und ob ich wol vermaint, weil das decret an mich sowol an sie beede gelautet, sie solten mir's gleichfalls zuegestellt und mit mir verglichen haben, der wahrheit zur steuer, was und wie es umb das werkh in aim und andern sachen geschaffen, weil mir aber bemeltes decret bis dato nit zuekomen, so hab ich aus erheischender notturft und meinen pflichten nach euer gnaden, wie es dieser zeit drumb stehe, auch berichten sollen, wie ich dan zuvor vor aim jar ebnermassen gethan. Und befindt sich in der warheit, gnedige herrn, jeczige zeit am werkh vil ein grösserer mangel als anfangs, da es ime Ruedner angedingt und vertraut worden, wie es auch die mit ime destwegen aufgerichten angedingssetteln ausweisen werden. Und mangelt am werkh, wie hernach folgt:

Erstlichen ist ain mangel am clavirn; seind ir merer als zuvorn, welichs der gröste punkt ainer gewesen, warumb des werkhs renoviren bedurft hat.

Die tracturen seind so nichtig angehengt, das sie also keineswegs können bleiben und für gerecht mögen erkant werden, welichen mangel das werkh vor nie gehabt.

Das die stökh ungleich zugeschrauft, desthalben kein register dem anderen gleich gehen kan, welliches desgleichen keineswegs kan bleiben.

Das bemelt werkh mer als zuvorn sibiliere, weliches zue wenden nit wenig arbait bedarf.

Dem ruckpositif sowol auch dem grossen werkh mangelt izo merer wind als zuvorn, weliches zue helfen noch mehrer muehe und uncosten bedürfen wird.

Das werkh ist umb ain semitono höher, als sein solle, gezogen, weliches für guet in keinem weg nit kan passiert werden.

Der uncosten, so allein auf den blossen zeug gehen wird, angezaigten mangel zue bessern, und noch auf vil pfeifen und mundstück und andere sachen, so von nöten, kan ich auf dismal nit wissen, weil es vil aufrechnens und die summa merer als man vermaint, werde geben.

Warumben dise obgemelte punkten euer gnaden nit angezaigt sein worden von denjenigen, so auf obbemelte supplikation bericht haben getan, weil der supplicant in derselben angezaigt, das er soweit komen, das nichts merers als allein am stimmen mangle, kan ich nit wissen, dieweil sie teglichen soliche mangel hören, sehen und greifen haben müssen. Ueberdas so seind etliche ganze stimwerkh, so im werkh und positif noch nit eingesezt, gleichfalls andere, so mehr als jar und tag, das man's nit gebrauchen hat können.

Auf alle obangeregte mengel bin ich erpietig, so soliche meine anzaigung bereden wollten, dasselbige augenscheinlich darzuetun. — —

Uebergeben den 18. Junii anno 1586."

Orig. mit der Kanzleinote auf der Rückseite: Achatien Golczig umb sein fürderlichen bericht zuzustellen, S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8214.

[1]) Jahrbuch XII/2, 8259.



(1586, November).[1]

„Paul von Winde. Römisch kais. maj. organist, berichtet an die bohmische Kammer wegen des orgimachers im Prager schloss" . . . .

„Fürs erste, weil die angedingte arbaith noch nicht allerdings verfertigt und ausgemacht, kan man dieselbige nit wol schätzen und judicieren. Ich hab auch nie gesehn, das man ainem maister seine arbait schetze, bis es augemacht und fertig sei.

Zum anderen, wie vil und was noch daran ze machen sei, kan der Achacius, organist, euer gnaden aus dem contractzettel wol einen bericht thuen, was gemacht und was noch ze machen sei.

Beschliesslichen, ob man ihme und wie vil geld geben solle, setze ich euer gnaden haimb, weil er sich erclärt und verhaissen, das werkh sovil ihme angedingt worden, auf negstkunftig sanct Martini gewiss zu volenden, darzue er wol nit weniger vil geld bedürftig. Mögen derhalben euer gnaden doch ohne meinę ordnung ihme orglmacher nach deroselben gefallen selbsten examinieren, darneben ihme mit allen ernst und bei straf auferlegen, solchem seinem zuesagen gewisslichen nachzekommen, damit das werkh ainmal ausgemacht und nit, wie bisher beschehen, widerumb auf die lange pank gepracht werde. ."

Gleichzeitige Abschrift als Beilage an dem Berichte desselben Organisten vom Juni 1587, in welchem er sagt, daß er den beiliegenden Bericht ungefähr vor acht oder neun Monaten erstattet habe, S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8239 und 8244.

(1586 Ende). [2]

Der Orgelmacher Albrecht Rudner schreibt an die böhmische Kammer:

„Eur gnaden . . . . mir überschikhtes decret hab ich mit gebüerlicher reverenz empfangen. Und obwol eur gnaden . . . ich hivor zum oftermalen die merkhlichen ursachen, mengl und verhinderungen der mir angedingten arbait mit warhait genuegsamblich fürbracht und mein entschuldigung darneben underthenigist fürgewendt, so kann ich doch dieselben nochmals auf's khürzest diemütigst zu erzelen gedrungner not halben nit umbgehen. Dann erstes anfangs, wie eur gnaden ohne zweifel gnedig wissen tragen, bin ich in auferbauung des gerüsts nit allein lang versaumbt und aufgehalten worden, sunder auch in dem anhangen und aufrichten der neuen flügel durch ein fhall grossen leibschaden genohmen, so das ich etlich wochen lang nichts schaffen noch richten khünnen, dessen der barbierer, so mich curiret zeugen khan. Neben deme bin ich mit den losamentern hin und wider dermassen getrieben und sunderlich durch den erzbischoff merklichen verhindert worden und weil solches dem herrn Funkhen wol bewusst, achte ich's alhie ferner zu erzelen unnötig. Ueberdas hat der grosse sterblauf eingerissen und überhand genhomen und sein mir zwai khinder, zween gesölln und ein lerjung gestorben und also auch lange zeit nit gewüsst ein noch aus, dan ich weder gelt noch gesünd überkommen khönen, weil meniglich die flucht genhomen, darvon gezogen und gross abscheüchen gehabt. Ferner neben solchen allen, so ist mir über mein vilfaltiges ersüechen und anlangen, dadurch ich nit weniger aufgehalten und schwerlich versaumbt worden, mein deputierte besoldung niemals zu bestimmter zeit geraicht worden, und, do ich auf dem land oder ausser der stadt nit solche namhafte arbait gehabt, hette ich sambt weib und kind müessen betteln oder verderben und hunger sterben. Verhoff derwegen, eur gnaden . . . . werden aus diesen erzelten ursachen gnedigist erwegen und abnemen, wie das ich unschuldiger weis ganz unbillichen doselbsten ahngegeben, verkhleinert und verunglimpfet worden. Damit ich aber nun das werkh angedingter und jeczt mir auferlegtermassen einmal verfertigen und zu irer khais. maj. unsers allergnedigsten herrn höchsten wolgefallen möchte vollenden, also langt an euer gnaden, . . . mein underthenigistes, underwürfigistes diemüetigistes bitten, die wellen in gnedigister erwegung, das eur gnaden nach frembden und auslendischen orglmachern lassen umbfragen, darauf doch drei dopelter uncosten wer ergangen, mit einer summa gelte zu hilf gnedigist entgegenkhomen, dan ich jeczt lecztlich wegen des stimens und anderer arbait, so noch zu thun, alzeit sambt dreien personen sein muess, zudeme auch widerumb ein kleines gerüstl lassen aufrichten und ahnordnen und mir etwo ein losament im gschloss, wie anfenklich hievor beschochen, gnedig lassen einrhaumben, damit ich das gesünd täglich so weit auf und ab zu fhüeren überhoben und, weil des singens und der khirchendienst so vil, also das mir khaum zwo stund im tag zum arbaiten übrig, ich bisweilen in der nacht auch ein stund oder zwo möchte zu hilf haben.

Beschliesslichen bitt eur gnaden . . . . ich hiemit in allen gehorsamb ganz underthenigist, die wollen mir underdessen von meiner austendigen besoldung 20 taler zu underhaltung weib und kind, auch das ich mich widerumb mit teüglichem gesünd versehem möcht gnedigist erfallen und zu raichnen verordnen."

Original, S. 20/5 alt. — — In einer am 29. April 1587 präsentierten Eingabe an die böhmische Kammer wiederholt Albrecht Rudner kurz den wesentlichsten Inhalt der vor-

[1]) Jahrbuch, XII/2, 8240.

[2]) Jahrbuch, XII/2, 8242.



stehenden Rechtfertigung, sagt jedoch, daß er wegen des „in dem Anhangen der neuen flügl am leib" genommenen Schadens „in dreien monaten nichts richten khünen", daß „ime dreikhinder, zwen gesölln und ein lherjung in dem grossen sterbslauf" gestorben seien, und bittet schließlich, die ihm längst verordneten 100 Taler auszahlen zu lassen. Orig. mit der Kanzleinote auf der Rückseite: „100 taler verordnen." ebenda. — — Vgl. Reg. 8239 und 8240.

Praes. 1587, April 27. (Prag.) [1])

„Achaczi Golczig, pusauner und organist auf'm Prager schloss", berichtet an die böhmische Kammer anläßlich der ihm zur Äußerung übergebenen „Supplik des khaiserlichen organisten Carl Luyton", daß diesbezüglich „des Paul de Winde . . . bericht genugsamb erklerung" biete. „Allein das Carl Luyton sich bei ir maj. endschuldigt, das er diese osterlichen feiertag wegen des mangelhaftigen werks ime darauf zu schlagen nit gedrauen dürfen, hierauf euer gnaden ich aber gehorsamblich vermeld, das nicht allein ich sowol auch Paul de Winde diese feiertag über auch täglich unsern dienst auf'm grossen werkh mit schlagen versehen und getan haben. Das er gedachter Carl nicht hat darauf schlagen können, wüst ich n t was die ursach währ. Ferner das er auch irer maj. bericht dieselbe gnedigiste verordnung ze thun, damit comissari was etwa an diesem werkh für mangl erscheinen, hirüber bericht einnehmben verordnet möchten werden, ist solliche comission, weil ohne das eur gnaden hievor des werkhs mängl genugsamb bericht sein worden, unvonnöten und auch nicht breuchig. Allein euer gnaden geruchen dem Albrecht Rudner aufzuerlegen und auch etwas an gelt in abschlag zu reichen, damit er solch werk mit ehisten verfertigen möge, alsdan kunstverstendige leüt hierüber verordnen, wie es weiter damit beschafen und euer gnaden wider berichten."

Orig. S. 20/5 alt. — — Am 2. Mai 1587 bittet Carlo Luyton die böhmische Kammer, daß ihm die über seine vor vier Wochen übergebene Eingabe von dem Hoforganisten Paul de Winde und dem Domorganisten Achazius Golczig erstattete Äußerung „zum übersehen" mitgeteilt werde. „Den das mag eur gnaden ich benebens in warheit anmelden, das die mangl so derselbe ich vor zehen monaten angezeigt, nit allein noch vorhanden, sondern ich darf sagen, wil es auch dartun und beweisen, das khein einziges stukh in so vil jaren er Albrecht Ruedner daran gearbeitet, dem werkh zum pesten verrichtet, sondern vielmehr zu grossen schaden geschehen sein."

Uebergeben den 20. Mai anno etc. 1587. — — Orig. —

Eine Note der böhmischen Kammer vom 13. Mai 1587 überweist diese Eingabe den beiden Organisten de Winde und Golczig zur Äußerung, worauf sich „Paul de Winde Römisch kais. maj. diener und organist" in seiner Antwort vom Juni 1587 auf den in Abschrift beigeschlossenen „ungefähr vor acht oder neun monaten" erstatteten Bericht (s. Reg. 8240), der bisher nicht erledigt worden sei, beruft. „Und obwol nit one, wie dann war ist, das noch vil mengl bei der orgl seien, so kann man nichts anders thuen als dem Albrecht Rudner orglmacher, aufzulegen, dasselbe werk aus und fertig zu machen, wie er sich dann dessen zu thun, da ime allein das gelt zur notturft geraicht wirdet, anerpeut. Dann wo kain mangl daran wäre, so dörft es keines besserns oder weitern uncostens."

— — — Undatiertes Original mit der Bemerkung von Kanzleihand auf der Rückseite: „Junius anno etc. 1587." — — In einer an den Kaiser gerichteten, am 23. Juni 1587 präsentierten Supplik schreibt Carl Luyton: „Euer kais. maj. kann ich . . . . nicht verhalten, das allbereit vor ein jahr, Albrecht Rudner orglmacher, an die herren böhmische camerräte supplicirt, als wer er ausserhalb des stimmens mit der arbait, so er an der orgl in der Prager schlosskirchen zu verrichten, fertig, auch, weil er wenig noch daran zu verrichten, umb geld angehalten und gebeten. Solch seine supplication aber haben die herren cammerräthe an eur maj. organisten neben eim decret umb bericht alsbald zuegeschikht. Weil aber das decret, sowol an mich als an Paul de Winde und Achazium Golczig gelautet, sie aber solches mir vorbehalten, den ihnen bewusst geween, das ich die warheit nicht verschwiegen hette, sondern wie auch alsbald hernach geschehen, durch eine supplikation den hern camerräthen angezeigt etliche articel und mengel so nicht vorhin, sondern erst im arbaiten causiert, und umb commissarien, den augenschein solcher artikel einzunehmen angehalten, auf das erkent möchte werden, das er Rudner nicht genugsamb sei, solche arbait zu verrichten, auch das werk im nicht lenger zu vertrauen sei. Demnach ich aber nicht wiesen kan, ob commissarien verordnet oder nicht und was auf mein vielfeltiges anhalten der camer vor bericht wegen des werk's eingewandt worden und aber so vil verstanden, das ime Rudner zue völliger verfertigung des werk's geld verordnet worden, als habe eur kais. maj. der notturft und meinen pflichten nach, weil solches auch

[1]) Jahrbuch XII/2, 8244.



in meinem dienst vorlauft ich anzeigen wollen mit ganz underthenigister vermelding, wen heut oder morgen das werk ein bös endschaft gewähn, wie ich den gar kein zweifel setze, das es dazue komen wird, das nicht mir die schuld, als hett ich's wissentlich verschwigen, zuegemessen, sondern denen, so mir die obgemelte supplikation umb meinen auch mitbericht vorbehalten und den herrn cammerräthen die warheit verschwiegen haben." — — Orig. S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8239, 8240, 8242.

1588, Januar 11. (Prag.) [1])

Carlo Luyton, „kais. Römisch maj. organist", schreibt „an der Römisch kais. maj. etc. cammerer, reichshofratspesidenten und obristen herrn hofmarschallch etc.":

„Eur gnaden demüetigst clagend khan ich nicht umgehen, demnach Albrecht Ruedner, orgelmacher, ohne alle ihme von mir gegebene ursachen erstlich vor eczlichen monaten, da ich in der schlosskirchen in verrichtung meines diensts war, zum werkh verseczlich weis truetzhaftig getreten die register seines gefallens gezogen, hierauf: ‚also mues man die register ziehen' vermeldet ‚und nit so fretterisch etc.' Und ob ich alsbald derzeit ursachen genugsam gehabt, solches an euer gnaden zue gelangen lassen, habe ich doch das mal seiner trunkenheit verschonet, verhoffend er wehre von solchem bösen freventlichen wesen auch seinen schend- und schmehe-worten abstehen. Er ist aber am nechst verflossenen christlichen fest und weihenacht feiertagen, do abermals in der metten der dienst an mir gewest, wiederumb an die ort khomen, mich an meinen wolerhaltnen ehren und gueten namen angetastet, injurieret und geschmecht mit diesen worten, ich hette in bei den herrn Behemischen camerräthen wegen nichtverrichtung seiner arbait an der orgel in der schlosskhirchen felschlich und mit reverenz zue melden schelmisch verlogen und derogestalt in die zehenmal einen schelmen effentlich vor meniglich ausgeschrien, gescholten auch seine faust mier in's angesicht geseczet und gesagt, er wolte seine haut an die meine seczen und ob der pfariseer alberait erstochen were, so bliebe der schelm doch im leben etc. Leczlichen, als ich am heiligen christtag zuer vesper meinen dienst zu vorrichten neben seines vateren haus in der kleinen stadt Prag hinweggangen, hat er mir abermals auf freier gassen nachgeschrien, was er in der metten zue mir geredt, dies alles bestehe er. Und solches alles hab ich mit glaubwirdigen leuten darzuthun und zue beweisen. Dieweil ich dann gnediger herr von obberürtem Albrecht Ruedner so oft und dikh an meinen ehren unbefuegter und unverschuldter weis so grop und unverschembt injuriert, als ist an euer gnaden als meine vorgeseczte obrigkheit mein hoch emsiges flehen und bieten eur gnaden wollen diesen injurianten in ernst auferlegen, mandieren und befelen, damit er solche über mich ausgegossenen schand- und schmehewort neben den rechtn darthue und erweise, etc. Und ob er wol Ruedner vermeint, ich hette ihn felschlich und mit reverenz vor eur gnaden zu melden schelmisch bei den herrn Behemischen camerräthen wegen nicht verrichtung des werkh's in vorgemelter schlosskirchen angegeben, so will ich doch alles daeselb, was ich destwegen an die behemische camer zuvorn gelangen lassen, wiederumb auf's neue vor die hand nemben auch darthuen und beweisen, das deme also und nit anderst ist. — — Actum den 11. Januari anno etc. 1588."

Eigenhändig gefertigtes Orig. mit der Dorsualkanzleinote „Abzuschreiben" B. 26/2 alt. — — Am 18. Januar 1588 teilt Paulus Sixt Trautson „diese beschwersupplikation" Luytons den böhmischen Kammerräten mit: „die werden one beschwerde weil beclagter der hofjurisdistion nit unterworfen, ime cleger in diesem seinem erhöblichen anbringen aller schleunigen billicheit fürnemblichen, so vil die erensach und fürgangne unbeschaidenhait mit sich zeucht, verholfen sein." Eigenhändig gefertigtes Orig. mit dem Secretsiegel des Ausstellers verschlosen gewesenes Or. mit der Kanzleinote auf der Rückseite: „dem orglmacher", ebenda. — — Vgl. Reg. 8244.

Praes. 1588, Januar 25. [2])

„Albrecht Rudner, orglmacher ihn Prag", schreibt an die böhmische Kammer:

„Was iczt abermals Carl Luyton, organist, für ein beschwerung schriftlichen gegen euer gnaden wider mich einbringet, hab ich vernomben, und zwar nimbt mich nit wenig wunder von ihm, sintemal er sonst so ein bescheidener und der alles mit guetem bescheid vornimbt, geselle sein will, da er so vergeblich nur allein aus wolbewussten und mir oft getrauetem heimlichen hass und neid euer gnaden überlaufen, bemuhen und mich bei derselben falschlich zu verunglimpfen sich unterstehen darf. Dan das er anfenglich furgibt, ich sei vorseczlicher weis und trotshaftig zu dem werk getreten und ihm ein ordnung geben wollen, wie er die register zihen solte, könen euer gnaden, als hochverstendige hern erachten, das ich ihn damit ganz und gar nit laediert hab, sintemal erstlich mir das werk zu verwaren von euer gnaden vertrauet ist, zum

[1]) Jahrbuch, XII/2, 8247.

[2]) Jahrbuch XII/2, 8248.



andern, weil ich ein orglmacher bin. Wem wolte es besser geburen, davon eben zu reden, als mir, wan ich sehe, das man damit nicht allerdings, wie sich's geburet, umbgehet? Und damit ich die warhait sage, ehr noch khein so alter organist, auch die zeit seines lebens noch nicht bei so vil orgeln gewest, der eben alles wissen und ime nichts solt raten lassen. Versihe mich derwegen ganz underthenig, eur gnaden werden diese meine einfältige entschuldigung des ersten punckts ganz gnedig aufnehmen und mich darbei beruhen lassen.

Belangend den anderen punct, der vermeinten injurien halben, khan ich fur eur gnaden ganz underthenig nit bergen, das nit ohn ist, das mir das nit wenig zu herzen gangen, wie ich's erfahren hab, das ehr mich wegen nichtverrichtung der arbait an der orgl ihm schloss auch, das sie nit recht, sondern zu hoch gestumpt sein solle, bei eur gnaden falschlich hat angeben, und hat also verunglimpfen wollen. Hat sich deswegen zutragen, das wier der sachen halben miteinander red gehalten und lecztlich ein wort dem andern die ursach mag geben haben, das wier etwas strenger die wort wider einander zu setzen sind verursacht worden, doch nicht zu hoch und oft widerholt, wie er furgiebt, dasjenige auch nimermehr beweisen khan; dan wier nochmals seint wieder eins worden, und mier die hand darauf geboten, ehr wolle mein gevatter sein und bleiben. So ist es doch nicht ohn, ich auch noch der meinung bin, das er mich falschlichen bei eur gnaden angeben hat, dan er je sich selbst rechtfertigen nicht khan, noch soll. Berufe mich derwegen auf andere eltere und mehr versuchte organisten, ob die etwan ein mangel spüren oder daran haben, das itzund vil leichtsinniger dan zuvor darauf zu schlagen sei. Welches dan, gnedige herrn, ohn ruhm zu melden, durch meinen fleis, den ich dabei gepflogen, beschehen ist und ich auch noch durch gottes hilf zufellige mengel, die etwa furfallen mochten zu wenden mich erbeit, das auch zu tun, wan ich nur mit verlag nit gesaumpt werde, schuldig und willig bin.

Fur das letzte, nachdem er Carl organist, furgibt, das ich nochmals af der gassen solte obgemelte injurien continuiert haben, solliches bezichtiget er mich aber ganz unwarhaft. Dan gnedige herrn, das ich gemelt hab, das ich der reden gestendig sei, hat sich solliches nit gezogen auf injurien, sondern auf unser beider vergleichnus und hantstreich sampt einer zusag der kunftigen gefatterschaft. Hette mich derowegen nit versehen, das ehr mir dasjenige, was einmal ist zwischen uns verglichen worden, wieder aufheben und damit eur gnaden vergeblich bemühen; dan wo ich solte eur gnaden mit dergleichen faulen fischen überlaufen und unmusen, wurde ich oftmals von ihm dazu bezwungen, sintemal ehr effentlich und oft furgibt, mir auch das wider die augen sagt, ehr wolle mir niemals khein gut nit thun, sondern wolle mich, wo ehr khan und mag, verhindern und verderben. Item thuet mich und das meinige verachten auch sonst ihn alle wolfahrt und ferdernuss verhindern, sintemal ehr alle zeit das ärgste von mir under den leuten furgibt und ausbreitet.

Ist derowegen an eur gnaden mein ganz underthenigst bitten, dieselben geruhen ganz gnedig diese meine antwort dermassen betrachten und mich als deroselben gehorsamen diener wider dieses meins gegentheitls eingebrachte calumnien schützen und handhaben, in betrachtung, sie dan nicht anderswoher entspriessen, als aus pur lauter hass und neid und vorgesetztem mutwillen. Eur gnaden geruhen ihm auch aufzuerlegen, damit ich auf kunftig hinfuro vor ihm eine ruhe und fried haben moge."

Orig. mit dem Präsentationsdatum von Kanzleihand: „25. januari anno 1588." B., 26/2 alt. — Vgl. Reg. 8247.

1588, Juni 9, Prag. [1])

Carlo Luyton berichtet an Kaiser Rudolf II.:

„Nachdem ich schon bis in's dritte jhar an eur Römisch kais. maj. und deroselben Behamischen herrn camerräth wegen der mengel an der orgl in der Prager schlosskhirchen etlich supplication underthänigst in gehorsamb übergeben, damit comissarien verordnet, die von mir angezeigten mengel, so sich am werkh befinden und Albrecht Rudner, orgelmacher, daran causiert, einzunemben und aber in so langer zeit hero auf mein stäts und täglichs anhalten khain einsehen geschechen, so hab ich aus pflicht meines diensts, wie auch diese beiliegende euer kais. maj. capelmaisters undertheniger bericht die verhinderung, darauf zu dienen, anzaigt, die von mir zuvorn angezeigte mengel widerumb furzubringen.

Als nemblich der grösste punct war(u)mb das werkh renovierens bedürftig, ist der mangel im clavieren gewest; dero sein jeczo vilmehr den zuvorn vorhanden, do es ime Rudner angedingt worden, desgleichen auch in tractum, walzen und deren anhenkhen, item im zuschrauben der stökh derhalben auch khein register dem andern gleich geht. das werkh mehr als zuvor sibiliert dem rukhpositif sowol auch dem grossen werkh mehr als zuvor wind mangelt das werkh um ain semitonium höher, als sein solt gezogen ist. So sein im werkh und positif auch etliche ganze

[1]) Jahrbuch XII/2, 8252.



stimbwerkh noch nit einkhomben und andere, die man lang nit hat brauchen khünen auch das er Rudner nit genuegsamb sei, solch verrichtung am werkh zu vollenden und das sein arbait die er von vilen jaren her getan, mehr zu schaden als zu nucz geschehen sei. Euer kais. maj. ganz underthenigist bittent, die gruechen allergnedigist comisarien verordnen zu lassen, die do augenscheinlich die zuvorn angezeigten mengel am werkh von mir einnehmben und solche beschaffenhait der Böhemischen camer anzaigen, damit einmal den sachen geholfen eüer maj. unbehelligt und der uncosten so täglichs zu underhaltung des werkh's erlauft möcht erspart werden. — — Uebergeben Prag den 9. Junii 1588."

Orig. mit dem auf der Rückseite von Kanzleihand geschriebenen Präsentationsdatum: „10. Junii anno etc. 1588." B. 26/2 alt. — — Das in dieser Eingabe zitierte Zeugnis des Hofkapellmeisters siehe Reg. 8253. — — Vgl. Reg. 8248.

Praes. 1588, Juni 10. (Prag.) [1])

„Philippus de Monte, capellmeister" berichtet „über den Zustand der orgl in der Prager Schlosskhirchen":

„Nachdem man nun vil jahr her verhoffet, es würde bei gedachter orgl Albrecht Rudner mit seiner arbait etwas guets ausrichten und aber bis anhero einige besserung nit gespüret wird, hab ich meiner pflicht nach, mit deren ich der kais. maj. diensten verbunden, solches werkh sambt dem Isaac Karltenprunner, höchstgedachter maj. acordier, als einen in dergleichen sachen erfarnen man selbst besichtiget und nachfolgende mengel befunden:

Erstlich ist die orgl von dem gewöhnlichen ton umb ein semitonium oder halbe stimb verrükht welches der capelln, eine grosse ungelegenheit gibt, dermassen, das sie zu zeiten anstatt singens, schreien muss. Daher den auch erfolgt, dass wenn man hat wollen etwas zusamen stimen, wie nechster mals geschen als ier kais. maj. das gülden fliess empfangen da eine mess von drei choren gesungen und allerlai instrument darein gangen gemelte orgl darumben, das sie um eine halbe stimb zu hoch nit gebraucht werden mögen sunder man sich ier kais. maj. regals mit grosser ungelegenheit behelfen müssen. Und befindt sich im augenschein das gedachter Rudner so sich understanden, gedachte orgel zuzurichten dieselbig dermassen verderbet dass ich nit waiss welcher maister sie auszumachen und zurechter zu bringen sich ghern underfangen würde; den ein thail der register gar nit zu gebrauchen. So hab ich auch die pfeifen von derselben auf der erde ligen und verderbet ja auch deren vil verloren befunden also wo dits orts nit zeitliche fürsechung beschicht zu besorgen, es werde das ganze werkh in kurzer zeit zu boden gehen.

Ich khan bei mir nit befinden, wohin es angesehen, das amm gedachtem Rudner, diese orgl zu erhalten anbevolchen, dieweil sie von staub und unsauberkheit dermassen verwüest, dass si auch darvon allein verderben muess.

Damit man aber wissen mög, wie gedachter Rudner damit umbgehet, wil ich nit verhalten, ob er wol vor ein acht monaten, zum vollendung solches werkhs etlich gelt empfangen, so hat er doch bisher das wenigist nichts daran gearbeitet, daher den leichtlich abzunemben wie wenig seiner zu underhaltung solcher orgl vonnöten, wie wenig auch er zu anrichtung derselben teüglich. Derwegen nochmalen sage, wie hivor, da disem nit zeitlich mit recht begegnet wierd, so muess das ganze werkh in wenig zeit zu grund gehen. Und khäme mir ganz fremd für, da man einem solchem werkh, welches mit so grossem uncosten, erpaut und zugericht worden, nit helfen wolt, wie es die notturft erfordert. Da auch jemand bisher anders bericht hett, der hat es mit wenig grund und warheit getan."

Orig. mit eigenhändiger Fertigung und mit der Dorsualkanzleinote: „Achaczi Golczigh umb fuerderlichen bericht 11. Juni 1588." . . In seiner am 13. Juni 1588 präsentierten Note verweist Achaczim Golczich auf seine und des Hoforganisten Paul frühere Berichte und schreibt dann weiter: „Ob es wol an dem dass bishero der orglmacher mit verfertigung der orgl zimblichen nachlessig erzaigt und wenig fleiss anlegt, so wissen euer gnaden auch wol, was er für ein seltzamen kopf hat, dass er nit zu strafen ist. Was nun die hirin begriffenen mengl anlangt, möchten ich solche weil er mit dem werkh noch nit fertig, mitlerweil etwas anderes befinden." Seines Erachtens wäre Rudner auf die Kammer zu rufen, ihm die Vollendung des Werkes und genaue Erfüllung der eingegangenen Verpflichtung streng anzubefehlen, und er für die sich nach Fertigstellung der Arbeit zeigenden Mängel verantwortlich zu machen. Die Kammer möge auch den Hoforganisten Paul deshalb einvernehmen.

Orig. mit der Dorsualkanzleinote: „Irer maj. hoforganisten magister Pauln umb sein fürderlichen bericht zuezestellen. Ex Camera bohemica 15ten junii etc. 1588ten." S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8244.

[1]) Jahrbuch XII/2, 8253.



Praes. 1588, Juli 1. [1])

„Paul de Winde" berichtet an die böhmische Kammer:

„Ich hab hiebeiliegende sachen oder schriften, die orgl belangent untertheniglst empfangen. Weil ich aber hievor längst in der sachen zwaimal mein bericht getan und nichts darauf erfolgt, so lass ich es nochmals bei demselben verbleiben oder beruchen und sag noch wie vor, wan nit mengl vorhanden weren, so derft es kheinen bessern oder uncosten. Dass man sagt, er orglmacher hab das werkh umb ainen semitonio zu hoch verzught, das lass ich ine verantworten und austragen dann wover dasselb also sein soll so were es ja nit ein geringer schaden welches man durch die instrumentisten, als zinkenblaser und pusauner zum besten wissen khanö dann, wover die orgl zu ir maj. instrumenten, die man täglich in der khirchen braucht, nicht gestümpt wird, so kan man nimmermehr nichts guets machen oder consertieren welches gar ein grosser mangel sein würde. Derhalben mögen euer gnaden ine orglmacher selbst fürnemben und ime mit ernst auferlegen auch darzuehalten sein angedingte arbait nach lauth dero aufgerichten contractzettel fürderlich aus- und fertig zu machen, damit man einmal davon käme.

Orig. mit dem auf der Rückseite von Kanzleihand geschriebenen Präsentationsdatum: „1. Julii anno etc. 1588." B 26/2 alt. — — Vgl. Reg. 8244, 8247, 8248, 8252 und 8253.

1590, Dezember 22, Prag.[2])

Die böhmische Kammer schreibt an den Orglmacher Albrecht Rudner:

„Obwol die camer nit ursach gehabt auch zu jeczigen feiertagen wegen so übler versehung der orgl und das ir stets ausserhalb der stadt auf'n land andere arbait versehet, etwas zu verordnen, so ist doch soliches alles euers weibs und khinder halben beschehen. Wollen euch aber hiemit nochmals auf sondern gnedigisten bevelh . . . . . der Römisch kais. maj. auferleget und mit ernst bevolhen haben, das ier alspald nach den feiertagen aufsehen, alle andere arbait hindansetzen und die übrige arbait an der orgl vorgewesten geding nach vollstendig verrichtet; solt ier alsdan nach verfertigung derselben und ferner erkhentnus des übrigen ausstand's auch vergnüeget worden. Do ier aber weiter saumbig sein und etwo mer schaden beim werkh durch euer verursachung entstehen würde, so soll alsdann soliches allein bei euch gesucht und ier darumben irer maj. gerecht werden, das wir euch hiemit vor schaden wollen gewarnet haben. — — Geben Prag 22. dezembris anno etc. 1590."

Konzept, S. 20/5 alt. — — Vgl. Reg. 8254.

Organisten an der Prager Domkirche.

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Aug. 1556:

„Jani Waldeckh organisten zu Sanct Steffan alhie, ... supplication, ine zu ainem organisten geen Khuttenperg oder Praag anzunemen.

. . . . . .

Die Khn. Mt. etc. bewilligten genedigisst in des supplicannten . . . . bit, und geben ime die expectannz, daß er nach des Nicolai Leßkalir hofforganisten zu Prag todt, Ir Mt. etc. orgl auf Prager schloß soll zu versehen habenn; unnd damit er sich mitlerweill zum Khuttenberg desto pesser unnderhallten muge, bewilligen ime Jer Khn. Mt. etc. bey leben obgedachts Nicolai wochenlich ain halben taller auß derselben munz.

Decretum per regem, 17. Aug. a⁰ 56."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Okt. 1559:

„Burian Waldegkh, organist auf Prager schloß, unterthenigist supplication; hat wochenlich zu Prag 1 taller und zum Kuttenperg auch 1 taller, mueß aber ain aignen calcannten selbst underhalten . . . . .; pith noch wochenlich 1 taller zum Kuttenperg . . . . .

. . . . . .

Die Ku. Mt. haben dem supplicanten wochenlich ½ taller . . . . . bewilligt" . . . .

E. 244, f. 232′: 1560, Juli:

„Johann Waldeckh supplication, seinem brueder Cyprian den organistenplaz im schloß Prag eingeben zu lassen, ist erzherzog Ferdinanden umb bericht eingeschlossen."

(Am Rande:) „der bericht ligt da, 11. November."

Vgl. R. 246, f. 174′; und: Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad Juli 1560.

R. 246, f. 294: 1560, November 11:

„Erzherz. Ferdinant p. bestellung aines organisten zu den neuen orglwerch zu Prag."

E. 248, f. 10′: 1561, Jänner:

„Erzherzog Ferdinand bericht, belangendt den organisten auf Prag, ligt da."

[1]) Jahrbuch XII/2, 8254.

[2]) Jahrbuch XII/2, 8277.



Hofkammer-Archiv, Böhmen, Jänner 1561:

„Ertzh. Ferd. schreiben vonwegen nachforschung umb ain gueten organisten zum orglwerch zu Prag" . . . .

Hoffcammer-Archiv, Böhmen, 12. Jänner 1561:

„Erzherzog Ferdinand soll umb ein anderen organisten gen Prag umbsehen, und Cyprian Waldekh des diensts bemüessigen" . . . . .

E. 248, f. 86': 1561, April:

„Erzherzog Ferdinand schreiben, belangendt die orgl zu Prag, mit was organisten sy versehen solle werden, ligt da verantwurt."

E. 248, f. 103: 1561, April:

„Erzherzog Ferdinand schreiben p. ersezung der organistenplaz zu Prag, ligt da verantwurt."

Hofkammer-Archiv, Böhmen, ad April 1561:

„Erzherzog Ferdinanden p. orgl zu Prag und aufnembung aines gueten organisten dazue."

E. 287, f. 58: 1570, Februar:

„Ertzbischoven unnd capitls zu Praag supplicirn, dannt sy ires gefallen ainen organisten in der kirchen alda zu der orgl aufnemben mugen, ligt hie aufgehebt."

(Am Rande:) „Orgl in der schloßkirche zu Praag."

Vgl. weiter: B. Personalia: Goltzig, Achazius.

B. PERSONALIA.

Aichammer, Michael.

H. Z. A. R. 1560₂, f. 128:

„Michaeln Aichamer, ... in ansehung seiner grossn armuet . . . . . zehen gulden."

Althaus, Hans Wenzel.

E. 577, f. 24: 1605, Jänner:

„Hanssen Althaus leibbarbierers annlangen, p. bewilligung aines stipendii, seinen sohn desto besser bei den studiis zu erhaltten, ligt da."

Gedenkbuch N. 166, f. 23: 1605, Jänner 19, Prag.

„Hannsen Althauß leibbalbirs sohns, Hannßen Wenzells Althuß zu continuirung seiner studien vierjahrig verwilligtes stipendium betreffent.

. . . vom eingang dießes jahrs anzuraitten, unnd jedes derselben insonnderheit, hundert gulden . . ."

(Idem Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 19. Jänner 1605.)

H. Z. A. R. 1605, f. 767':

„Hansen Althaus, Röm. Khay. Mtt. etc. leibbarbirer, haben die Kay. Mtt. etc. . . zu hülff unnd continnuirung seines sohns, Hannß Wenzels Althaus, studien, die nechst nacheinander volgenden vier jahr hinumb, vom einganng dis aintausent sechshundert funfften jars anzuraitten, unnd jedes derselben insonnderhait ainhundert gulden aus den hofzahlmaisterambtsgefellen, ... bewilligt . . . ."

H. Z. A. R. 1608, f. 59:

„Hannß Wenzel Althauß, gewesen capellsingerknaben"

. . . . . .

Ambsterdam, Servacius von.

H. Z. A. R. 1574, f. 544:

„Servacien von Ambsterdam, so umb dienst bey der Khay. Mt. etc. capelln angehalten, weil er anjezo nit underkhomen mügen, ... zu ainer zerung anhaimbs . . . zwainzig gulden . . ."

(Vgl. Steffan Amon, Valerianus von Asper, Egidius Bassengo, Pascacius Beghinus, Orlando Coamannus, Ant. de la Court, Jacob Florius, Magnus Graff, Georg Glaser, Heinrich Han, Salomon Khroschner, Peter Maillot, Rogerius Michel, Marius Orsy, Dietrich von Oy, Jacob Plaßman, Peter Schlegl, Heinrich Stainbeckh, Gillus Tarquinus, Jacob Verdunck, Johan Petrus Verici, Michael Zengl.)



Amon, Steffan.

H. Z. A. R. 1576, f. 595:

„Ainem singer mit namben Steffan Amon, so . . . . umb diennst angehalten . . . . zweinzig gulden . . .“

Antonio, Marco:

H. Z. A. R. 1570, f. 586':

„Marco Anthonio . . . dreissig gulden . . . zu ainer abferttigung von hof . . . .“

H. Z. A. R. 1582, f. 427':

„Marco Antonio . . . . gewesten capellnsinger, ... zu entlicher abfertigung . . . . zwainzig gulden . . .“

E. 379, f. 44: 1583, Februar:

„Marx Anthoni gewesten bassisten suppl. p. bewilligung einer järlichen provision, ist sambt der herrn von Dietrichstain unnd capelmaisters darauf geschriebenen berichten, der N. O. camer zuegestelt worden, sie solle in den vorigen hofzallmaisterischen raittungen nachsehen lassen, unnd darüber berichten, was dieser supplicant hievor fur gnaden empfangen, unnd wie andere seines gleichen, so zue 2 jarn gedient, abgefertigt worden.“

E. 379, f. 92: 1583, März:

„Marxen Anthoni gewesten bassisten suppl. p. bewilligung einer provision, ligt sambt der hofcamer relation da, unnd sein ime darauf in dem hofzalambt 20 fl. aus gnaden angeschafft worden.“

Asper, Valerianus von.

H. Z. A. R. 1571, f. 390:

„Valeriano von Asper, wellicher anyezo bey der Kay. Mt. etc. in derselben cappeln umb ain tenoristen dienst angehallten, . . . weil . . . der zeit gnüegsamblichen mit tenoristen versehen . . . . . ., zu ainer zerung wider anhaimbs . . . zwelf gulden . . .“

Bassengo, Egidius.

H. Z. A. R. 1589, f. 647':

„Egidien Bassenguo musico der . . . umb diennst . . . angehaltten aber sein begern dizmals nitt statthaben künden . . . funffundzwainzig gulden . . .“

H. Z. A. R. 1589, f. 690:

„Egidien Bassengo capelnsinger . . . anstatt des begerten diennsts zu ainer welttern zerung vierzig gulden . . .“

Baviere, Mart. de.

H. Z. A. R. 1575, f. 842':

„Anna, weillendt Marthin Baviers . . . wittib, ... funffzig gulden . . . damit sy anhaimbs ins Niederlandt ziehen muge.“

Beckher, Johann de.

H. Z. A. R. 1571, f. 519:

„Johanni Beckher, ... auf seinen hochzeitlichen eerntag. . zwelf gulden . . .“

H. Z. A. R. 1573, f. 568:

„ . . . . Hanssen de Beckher, ... capelnsinger, in ansehung jeziger teweren zeit . . . aus gnaden zwainzig gulden . . .“

H. Z. A. R. 1575, f. 844:

„Hannsen de Bäcker . . . . . in ansehung seiner armueth . . . . zwanzig gulden . . . .“

H. Z. A. R. 1576, f. 584:

„Hanßen de Pegkher . . . in ansehung seiner khranckheit unnd armueth . . . funfundzweinzig gulden . . .“

H. Z. A. R. 1594, f. 410:

„ . . . . . Ursula weillendt Hannsen de Beckhers Jrer Mt. etc. gewesten altistens wittib sechzig gulden . . .“

Beghino Pascacius.

H. Z. A. R. 1587, f. 268:

„Pascacio Beghino, der bey Jrer Kai. Mat. etc. umb dienst in deroselben capelln . . . . angehalten, aber derzeit nit befurdert werden khunnen . . . zue ergözligkait seiner aufgewendter zehrung . . . dreyßig gulden . . .“



H. Z. A. R. 1589, f. 692:

„Francisca weillundt Bascasien Begino . . . nachgelassener wittib . . . zur hofabferttigung . . . sechzig gulden . . ."

Gedenkbuch N. 153, f. 227: 1589, Oktober 10, Prag:

„Der hoffzalmaister solle w. deß Beghini nachgelaßenen wittib, umb ihres ehewürths austendige hofbesoldung ain ambtsschein aus die mautt Linz ferttigen.

. . . . ainhundert fünffundsibenzig gulden fünfzig kreuzer . . . . . inner zwayer jars . . . .

Berckh, Adam.

H. Z. A. R. 1575, f. 876:

„Adamen Berckh, puechdruckher zue Munchen . . . vierzig gulden . . . in ansehung das er . . . drey gesangpuecher . . verehrt . . ."

Brauwer, Joh. de.

E. 244, f. 222: 1560, Juli:

„Johann de Brauwer, capellensinger, ist auf sein suppliciern ain ehr- oder hochzeitchlaidt aus dem hofzallmaisterambt zu geben bewilligt worden."

E. 253, f. 94': 1562, Juli:

„Johann Brauere capellnsingers suppliciern p. verordnung etlicher monat soldt, ligt hie mit disem bescheidt: müeß noch wartten."

Budi, Od Antonio.

H. Z. A. R. 1587, f. 270:

„Item haben die Kai. Mat. etc. deroselben neu angenombenen hofdiener und camermusico Od Antonio Budi . . . funfzig cronen . . . . anzueggelt . . . bezallen lassen."

Buesenhart, Georg.

H. Z. A. R. 1587, f. 279:

„Georgen Buesenhart . . . wegen ainer dedicierten meß . . . vierundzwainzig gulden . . ."

Burger, Benedict.

Gedenkbuch N. 54, f. 201'—202: 1543, Dezember 28, Prag:

„B. Bürger capellnsinger vierunddreissig gulden erlassung.

. . . . . unnserm capellnsinger Benedictn Burger auf hiebeiligende sein übergebne supplication . . . ., in bedacht seiner zuegestanndnen leibßschwachait, die vierunddreissig gulden, so ime . . . . aus unnsern hofzallmaisterambt . . . . . in abslag seiner besölldung gegeben, aber bisher mit abgezogen worden sein, aus gnaden volgen und nachzulassen . . . . . Geben Prag, den XXVIII. Decembris, anno etc. im XLIIIten.

An Hannsen Holzer, hofzallmaister."

H. Z. A. R. 1544, f. 68':

„Benedicten Burger . . . . . . capelnsinger . . . . vonwegen seiner lanngher gehabten schwachait . . . . . . vierunddreissig gulden reinisch."

Burin, Arnold de.

H. Z. A. R. 1560_2, f. 111':

„Arnolden de Burin, Rö. Khay. Mt. etc. capellnsinger . . . . zu ainer zeerung in das Niderlannd . . . . . zwainzig gulden reinisch."

Buus, Jacob.

H. Z. A. R. 1554_2, f. 241:

„Jacoben Pauß, Römischer Khn. Mt. etc. organist, zu bezallung aines newen instruments, so er in Jrer Mt. etc. cappeln erkhaufft hat, ... dreissig taller, jeden derselben umb sibenzig khreyzer angeschlagen." . . . . .

H. Z. A. R. 1556, f. 320':

„Jacoben Paus, ... in ansehung seiner gethreuen willigen diennst . . . . . zwayhundert cronnen" . . . . . (= 300 fl.).

E. 244, f. 364': 1560, Oktober:

„Jacoben Buus, hoforganisten sein auf beygelegte supplication hundert gulden und wann er nimer dienen mag, 100 cronen bewilligt und exp."

Gedenkbuch N. 86, f. 427′—428: 1560, Oktober 10, Wien:

„Jacobi Buus bewilligung umb 100 gulden järliches zuepueßgelts und 150 gld. künfftiger provision . . . . . die sonnder erfaren unnd geschigkhligkhait unnsers . . . . . organisten . . . . Jacoben Buus damit wir ine in der khunst musica beruembt erkhennen, auch seine . . . . . diennst . . . . . nun in das aindlifft jar heer, ... erzaigt“ . . . .

(Durchstrichen und am Rande:) „Dise bewilligung ist ime in volziehung gepracht unnd ordenlicher provisionbrief aufgericht worden. 18. Aug. 65.“

H. Z. A. R. 1560₂, f. 106′:

„Jacoben Buuß . . . . in . . . . . erwegung seiner dienst, mit anfang des ersten tag septembris ditz sechzigisten jar, järlichen . . . . neben seiner hofbesoldung ainhundert gulden reinisch als ain gnadengelt zu quottemers zeiten“ . . . .

H. Z. A. R. 1560₂, f. 115′:

„Jacoben Buus . . . . . vonwegen seiner getreuen vleissigen unnd lanngwierigen dienst . . . . . ainhundert funfzig gulden.“ . . . . . .

E. 253, f. 215′: 1562, September:

„Jacob Buus organista sein auf sein suppliciern 200 fl. aus gnaden bewilligt worden, daran der herr hofzalmaister ime halben theil yez aispaldt, und den andern halben thaill über ain halbs jar darnach zuestellen solle.“

H. Z. A. R. 1565, f. 581:

„Jacoben Buus, der vorigen Kay. Mt. etc. . . . gewesten hoforganisten, haben die jezregierend Kay. Mt. etc. auf ainmal zwenunddreisßig gulden reinisch aus genaden zu geben allergenedigist bewilligt . . .“

E. 262, f. 215′: 1565, Juli:

„Jacobi Buus geweßnen hoforganisten suppliciern, ime neben den 150 fl. provision 100 fl. jarlichs gnadengelt ervolgen ze laßen, ligt hie unnd bleibt bei der provision.“

Gedenkbuch, N. 98, f. 221′: 1565, August 18, Wien:

„Jacobi Buus, provisionbrieff umb jerliche 150 gulden reinisch.

. . . . Geben zu Wienn, den achtzehenden tag augusti, anno etc. im funfundsechzigisten.“

(Am Rande:) „Den ersten Septembris des 65sten jars, ist Catharina, Jacobi Buuß gelaßne wittib, aus diser provision järlich 100 fl. r. 4 jar lang bewilligt, und diser provisionbrief dagegen heraus genomen, geledigt und cassirt worden.“

(Jdem Gedenkbuch N. 96, f. 310′).

E. 262, f. 320′: 1565, September:

„Jacoben Buus wittib suppliciern, ir irs manns provision auf ir lebenlang ervolgen ze laßen, ligt hie.“

Gedenkbuch N. 98, f. 241: 1565, Sept. 1, Wien:

„Catharina Buussin bewilligung umb jerliche 100 gulden auf 4 jar lang.

„Wir Maximilian etc. Bekhennen . . . das wir genediglich angesehen die lanngwierigen, getrewe diennst, welche weillennt . . . . Ferdinanden, gewesten Römischen Kaiser etc. . . . derselben gewester hoforganist, weillendt Jacob Buus, mit sonnderer erfarn unnd schigklichait unnderthenigist erzaigt hat, und demnach seiner gelaßnen wittib, Katharina genandt, sonnderlich weill er sy in armueth verlassen, auch umb ires erlebten althers, unnd von gnaden wegen, diso gnedigiste bewilligung gethann haben . . . das wir ir Buußin wittib . . . aus seiner gehabten provision der järlichen ainhundert funfzig gulden, vom ersten tag diz . . . . monnaths Septembris, die negst nacheinander volgenden vier jar lang, unnd yedes derselben besonnder, ainhundert gulden reinisch . . . als ain provision unnd unnderhaltung aus bemelten unnserem hieigen salzambt, unnd desselben gefellen zu Quottemberszeiten . . . raichen lassen . . . . . Geben zu Wienn, den ersten tag Septembris anno etc. im funfunndsechzigisten . . .“

(Jdem Gedenkbuch N. 96, f. 334′).

Buze, Niclas.

H. Z. A. R. 1570, f. 527:

„Eodem die Niclausen Buze . . . zwainzig gulden . . . zu ainer zerung anhaimbs inns Niderlandt . . .“

H. Z. A. R. 1571, f. 593:

„Niclaßen Buze . . . . . zwelf gulden . . . in erwegung seiner getrewen dienst, und das er ein zeit hero mit seinem weib und khindt in großer khrankheit gelegen . . . .“

H. Z. A. R. 1573, f. 531':

„Niclasen de Buze, ... zwainzig gulden . . . . in . . . erwegung seines grossen leibschadens . . ."

H. Z. A. R. 1574, f. 510':

„ . . . . Niclassen Buze, ... funnfundzwainzig gulden . . . zu ainer hülff, damit er seinen sohn lenger beim studio erhalten khünne . . . ."

H. Z. A. R. 1575, f. 853:

„Niclasen Buze . . . in ansehung, das ime sein weib unnd khinndt lang khranckh gelegen . . . zwanzig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1576, f. 585:

„Niclaßen de Buze . . . zwainzig gulden . . . in ansehung seiner haußfrauen langwierigen khrankheitt . . . ."

H. Z. A. R. 1576, f. 607:

„ . . . . Niclaßen Buze . . . funfzehen gulden . . . . nachdem ehr mit villen schulden beladen . . ."

Gedenkbuch N. 317, f. 616: 1581, November 27, Prag:

„Weilendt Anna Wrbin wittib außthaillung irer verlassenschaft betreffend.

. . davon unnserm capellnsinger Niclasen Busi, in ansehung seiner diennst, armueth unnd vil unerzogner khlainer khinder fünfundvierzig taler . . . .

An die Behemisch Camer."

Gedenkbuch N. 319, f. 9: 1584, Jänner 27, Prag:

„Abbt zu Künigssaal soll Jr Mt. etc. capellnaltisten Niclazen Busy die leyenpfründt auf sein lebzeitt geben.

. . . . .Jn erwegung seiner weillandt Kayser Maximiliano etc. . . . . und Unns gelaisten zweyundzwainzig järigen treuen und vleissigen dienst . . . .

An Abbt zu Künigssaal."

H. Z. A. R. 1588, f. 499':

„Niclaßen Buse . . . anstatt der gebettenen provision . . . funffzig gulden . . ."

Capeller, Mathias.

H. Z. A. R. 1582, f. 357':

„Mathiaßen Capeller, wellicher . . . . ain meß mit sechs stimmen . . . dedicirt hat . . . funfzehen gulden . . ."

Castiletti, Johann.

H. Z. A. R. 1564, f. 255':

„Johann Castiletti . . . vierzig gulden . . . hat Seiner Khay. Mt. etc. ain mespuech presentiert . . . ."

H. Z. A. R. 1564, f. 319:

„Johann Castilety gewesten capelmaister . . . funfzig gulden . . . . zu ainer abferttigung unnd zerung anhaimbs . . ."

Gedenkbuch N. 94, f. 87': 1564, September 20, Wien:

„Johann Castilleti provision umb jerliche ainhundert cronen. Wir Maximilian etc. Bekhennen fur unns unnd unnseren erben offenntlich mit disem brief, unnd thuen khundt menigelichen, als weillandt der aller durchleuchtigist Furst, Herr Ferdinannd Römischer Khaiser unnser geliebter herr unnd vatter löblicher gedechtnus, hievor noch im leben derselben gewesten cappellmaister, Johann Castileti, in ansehung seiner gethannen diennst, unnd zu seiner unnderhaltung, järlich und yedes jars besonnder sein lebenlang, ainhundert cronen, jede zu neunzig khreuzern gerechnet, als ain pension raichen zu lassen aus gnaden bewilligt; das demnach wir zu volziehung diser bewilligung, gedachten Castileti mit yeztgehörter pension, an und auf die gefell unnserer mauth zu Lynnz, genedigclich verwisen . . . . . . Geben zu Wienn, den zwainzigisten tag Septembris anno etc. im vierunndsechzigisten . . ."

(Idem Gedenkbuch N. 96, f. 55').

Gedenkbuch N. 150, f. 357: 1588, April 30, Prag:

„Umb verordnung damidt Bernhardt Dartoys seines hinterstelligen ressts von Johann Guidonio a Castileto herruerendt contentirt werde.

Wasmaßen bey unns . . . Maximiliani erwöltten Khünigs in Pollen . . . . pastetenkhoch Bernhardt Dartoys umb verordnung . . . . bitten thuet, damidt ime sein ausstendiger rest, mit



welchem er von Johann Guidonio a Castileto noch vor disem auf seine bey unnserer mautt zu Lynnz habende provision durch ainen wechsel gewisen worden, völlig bezalt werden möchte, Das haben Eur L . . . . zu vernemben . . . . Geben Prag, den lezten Aprilis anno etc. achtundachzig.

An die Für. Dh. Erzherzog Ernsten zu Oesterreich."

(Idem Gedenkbuch N. 151, f. 304).

E. 439, f. 199: 1590, Juli:

„Leonhardt Reykenroy suppl. umb ain bevelch wegen Johan Castiletti ausstendigen provision auf der mautt zu Lynnz, ligt da."

Gedenkbuch N. 153, f. 509′: 1590, Juli 5, Prag:

„W. Johann Castileti erben ihres vatters hinterstellige provision zu entrichten.

Unns hat Leonhardt Roykenroy, canonicus von Lüttich gehorsambist angelangt unnd gebetten, nachdem er bevelch hat weilandt Johannesen Castileti gewesten capellmaisters seeligen bey unnser mautt Linz noch hinterstellige provision abzufordern und solche seinen hinterlassenen erben einzuandtwortten, wir wollten die genedigiste verordnung thun, damidt ihme solcher ausstandt fürderlich erlegt unnd bezalt werden möchte.

Wann unns dann soviell fürkhombt, das gedachtes Castileti verlassene erben sehr armb und solches ressts zu ihrer unvermiedlichen notturfft höchlich bedürfftig sein sollen, derwegen so bevelchen wir dir hiemidt genediglich, du wollest dasjenige, so an sein des Castileti gehabten provision noch ausstendig sein möchte, zu hannden gedachtes Rackenroy (zum fall er annders solches einzunemben befuegt, darumb du seinen destwegen habenden gewaldt zu ersehen wirdest wissen) mit ehistem unnd unverzüglich richtig machen. . . . . . Geben Prag, den fünfften tag Julii, anno tc. neünzig.

An mauttner zu Linz."

Castro, Joh. de.

E. 373, f. 320′: 1582, November:

„Herrn hofzalmaister wirdt inhalt aines geschafttls bevolhen, Irer Mt. etc. neulich angenombenen unndercapelmaistern Johanni de Castro, inbedacht er sich auf seiner raiß herauß sehr verzert, anjezo in abschlag seiner besoldung, zwen monat zu bezallen."

E. 379, f. 418: 1583, November:

„Johan de Castro suppl. p. bewilligung eines anzuggelts, ligt sambt der hofcammer relation da ex p. geschäfftl umb 50 f."

H. Z. A. R. 1583, f. 457:

„Johann de Castro, ... vicecapellmaister, ... fur sein anzug . . . funffzig gulden . . ."

H. Z. A. R. 1588, f. 292:

„Khattarina weillendt Johann de Castro, Röm. Kay. Mtt. etc. gewesten vicecappellmaisters seeligen nachgelassener wittib, hab ich zu völliger bezallung gedachtes ires haußwirts hindterstellige hofbesoldung der monatlich gehabten siebenzehen gulden rh. die gebuer von drey monaten . . . biß zue enndt letsten tag May desselbigen vierundachzigisten jars, damaln er solches diensts . . . . mit gnaden erlassen worden, benenntlichen ainundfunffzig gulden reinisch gegen der mir hierüber von . . . . Philippen de Monte gefertigten quittung . . . am siebenzehenden tag Januari dits jars entricht . . ."

H. Z. A. R. 1588, f. 402:

„Katharina, weillant Johann de Castro, Röm. Kay. Mtt. etc. gewesten vicecappellmaisters seeligen nachgelassener Wittib, hab ich zu völliger bezallung gedachts ires haußwirts seeligen ausstendiger hofklaidung oder jährlich gehabten zwainzig gulden rh. klaidergelts, die gebüer von acht monaten und zwainzig tägen .... biß zu enndt letsten tag May des vierundachzigisten jars, damaln in die Kay. Mtt. etc. solches diensts mit gnaden erlassen, sambt abzueg der zehen täg wegen des neuen calenders, benenntlichen vierzehen gulden rh. sechsundzwainzig kreuzer zwen pheniug, gegen hiebeiligunder vom Philip de Monte capelmaister gefertigter quittung am siebenzehenden Januari dits jars entricht."

Celsus, Cornelius.

H. Z. A. R. 1565, f. 505:

„Herrn Helfferich Guet, etc. hab ich die achtundfunfzig gulden reinisch und vierzig kreuzer, so er verschiner zeit, vermug hiebeyligunden schuldbriefs, der Röm. Kay. Mt. new an-



genommenen bassisten, Cornelio Celso, zu Neapolis zu ainer zerung alher zu ziehen par gelichen und furgestreckht, zu hannden herrn Hanssen Khobenzls von Prossegg, ... am zwelfften Februari zu Wienn, widerumben vergnuegt und richtig gemacht."

Gedenkbuch, N. 98, f. 42': 1565, Februar 18, Wien:

„Guilhelbmo Santfort in namen Cornelli Zelsi 1000 cronen gegen urkhundt zuezestellen.

Nachdem wir dir neulich hievor durch wexl aintausent cronen richtig machen lassen, so bevelhen wir dir hierauf gnediglich unnd wellen, daz du solche aintausennt cronen Guilhelmo Santfort, in namen und von wegen Cornelli Zelsy alßbalt uberantwurten und zustellen, auch entgegen ein urkhundt von ime daz er solches gelt von Zelsy wegen emphanngen, heeraus nemben, und uns zum wissen zuekhumen lassest. Daran ervolgt unnser gnediger willen unnd maynung. Geben zu Wienn, den achten tag February anno etc. im funfundsechzigisten.

An Franzen vom Thurn, Orator zu Venedig."

H. Z. A. R. 1565, f. 505:

„Herrn Franzen vom Turn, freyherrn etc. Röm. Kay. Mt. etc. rath und orator zu Venedig, hab ich hievor den zwainzigisten December negstverschinen vierundsechzigisten jars, auf höchsternennter Kay. Mt. etc. befelch, zu verrichtung ainer gehaimen außgab alda, wegen aines singers, aintausent cronen, als fur jede neunzig kreuzer in münz, so aintausent und funfhundert gulden reinisch angeloffen, daselbst zu Venedig, durch Sebastianen Pfaffenberger wexlweis erlegt und richtig gemacht . . ."

Gedenkbuch, N. 104, f. 214: 1567, September 16, Wien:

„Cornelio Zelso ainhundert gulden durch wechßl geen Neapolis richtigzumachen.

Nachdem anjezo unnser hofdienner unnd getrewer lieber Cornelius Celsus, im khünigreich Neapolis ist, so bevelchen wir dier genediglich, das du ime mit ehistem ainhundert gulden durch wechßl hinein richtig machen wellest; solche ausgab solle dier, auf disen unnsern bevelch, . . . passiert werden . . . Geben zu Wienn, denn sechzehenden tag Septembris anno etc. im sibenunndsechzigisten.

An Georgen Jlsung."

R. 275, f. 374: 1567, Nov. 8:

„Helffreich Guet solle Cornelium Celsum unnd den Reegenspurger bassisten von Neapolis heraus ferttigen."

H. Z. A. R. 1573, f. 478:

„Cornelium Celsso, ... ainhundert taller . . . aus gnaden . ."

H. Z. A. R. 1573, f. 547':

„Cornelio Zelsso . . . ainhundert cronen . . . in ansehung seiner armueth und zu abzallung seiner schuldten . . ."

H. Z. A. R. 1575, f. 826':

„Cornelien Celso . . . . funffsig gulden . . . in erwegung seiner langwierigen schwären khranckhait . . ."

E. 373, f. 120': 1582, Mai:

„Cornell Celsi suppl. ime seine habende hoffbesoldung anstatt einer provision auf sein lebenlang zue bewilligen, ligt sambt der hoffcamer relation da."

Gedenkbuch, N. 142, f. 386: 1582, Mai 1, Wien:

„Cornell Celso wirdet sein gehabte hofbesoldung zur provision auf wolgefallen bewilligt.

. . . . Cornelius Celsus bey unnserer capelln in die achtzehen jar lanng . . . . erzaigter dienst . . . ., dieweil er Celso umb seines obligenden alters auch annderer beschwerlichen zuefell halber unnserm kaiserlichen hof hinfüro nachzuraisen unvermüglich, das wir ime nichts weniger gegen seinem . . . . erbietten, das er sich alhie gebrauchen lassen wölle, seine . . . hofbesoldung . . . aus unnsern hofzallambtsgefellen, raichen . . . lassen . . . wöllen . . . . Geben Wienn, den ersten tag May anno etc. im zwaiundachzigisten . . ."

E. 397, f. 87': 1585, März:

„Der hinterlaßnen hoffcammer intercession fur Cornelien Celso, damit ime an seiner ausstendigen hoffbesoldung wes geraicht werdenn wolte, ist dem hoffzalmaister zuegestelt wordenn; er solle berichtenn, was man ime schuldig sey, unnd was es fur ein gelegenhait hab mit seiner bezalung."

(Am Rande:) „Des hoffzalmaisters hierauff ervolgte bericht, ligt im Augusto ex."



Gedenkbuch N. 147, f. 181: 1585, August 3, Prag:

„Cornelio Zelso capelnbassisten in abschlag seiner hinterstelligen hofbesoldung, klaider und neuen jar gelt, 148 fl. 45 kr. zu bezallen . . . aus den gefellen . . . unnseres salzambts zu Wienn . . ."

Gedenkbuch, N. 150, f. 149: 1587, Juli 29, Prag:

„Cornelio Celsi 135 gulden hofbesoldung zuezestellen . . . auß unnsern salzgefellen zu Wienn . . ."

(Idem Gedenkbuch, N. 151, f. 131).

E. 411, f. 274': 1587, August:

„Cornely Celso suppl. wegen gnaden ergözlighkait, ligt da aufgehebt auf anhalten."

R. 418, f. 270: 1587, September 16:

„Die hinterlassene hofcamer solle bey dem salzambtman zue Wienn, die entliche gewisse verordnung thuen, damit uber Ferrante Celso supplicieren seinen Vattern Cornelio Celso die hievor in abschlag seiner hofbesoldung angeschaffte 135 fl. unverlengt bezalt unnd Jrer Mt. etc. bevellich hinfuro mehreres als bißher in acht genumben werden."

E. 421, f. 65': 1588, März:

Cornely Celso suppl. in unterschidlichen gnadenbegern, ligt da aufgehebt."

E. 421, f. 138': 1588, Juni:

„Jacoben von Hag suppl. umb vernewerung des bevelchs wegen bezallung Cornely Celso ausstandt beym salzampt zu Wien, ligt da."

R. 426, f. 139': 1588, Juni 13:

„Der salzambtman zue Wienn solle hievor bevollenermassen Cornelium Celso seiner dahin verwiesenen 135 fl. ausstendiger hofbesoldung ohne weitters verziehen bezallen."

E. 430, f. 320: 1589, November:

„Jacoben von Hag suppl. wegen bewilligung w. Corneli Celso wittiben ainer provision und contentierung desselben hinterstelligen hoffverdienens, ist dem hoffzallmaister zuegestellt umb bericht, was der Celso daraussen zu Wien fur underhaltung, und ob er nichts minder nit auch die völlig besoldung gehabt, und was der ausstandt sey."

E. 439, f. 20': 1590, Jänner:

„W. Cornely Celso erben suppl. p. contentierung desselben hinterstelligen hoffverdienens, ligt da aufgehebt."

R. 444, f. 25': 1590, Jänner 28:

„Der salzambtman zue Wienn solle des burggrafen daselbst Jacoben vonn Haggs ehewiertin 266 fl. r. 40 khr. weegen ires vattern Corneli Celso vermachtnus inner zweyer jahrs frist bezahlen."

R. 444, f. 25': 1590, Jänner 28:

„Der hofzahlmeister solle an weillendt Corneli Celso ausstandt die seiner tochter Constantia legierten 266 fl. 40 khr., damit sie auf das salzambt Wienn verwiesen, gebüerlichen abschreiben."

Gedenkbuch N. 153, f. 369'—370: 1590, Jänner 29, Prag:

„Cornelii Celso seiner tochter Constantiae legierte 266 fl. 40 kr. betreffend.

. . . . Constantia herrn Jacoben von Haags ehewirtin, . . . zwayhundert neapolitanischen ducaten . . . jeder zu achzig kreuzer gerechnet, zwayhundert sechsundsechzig gulden vierzig kreuzer . . . auf das salzambtt zue Wien, . . . inner zwayen jahren."

E. 439, f. 91': 1590, März.

„W. Corneli Celso nachgelassenen wittiben suppl. umb bewilligung ainer provision, ligt sambt der khünigin aus Frankhreich intercession da aufgehebt."

E. 439, f. 126: 1590, April:

„Hoffcamer relation wegen bewilligten 50 taller, zur begrebnus w. Corneli Celso wittiben, ligt da."

R. 444, f. 132: 1590, April 26:

„Der hofzahlmeister solle die unnlengist in abschlag Corneli Zelso hofbesoldung auf seiner muetter begrebnus dargebene 50 taller als ein gnadengelt einstellen unnd die andere quittung zum cassiern hinaußgeben."



Gedenkbuch, N. 153, f. 448: 1590, April 26, Prag:

„Corneli Celsi nachgelassener und verstorbener wittib werden 50 taller zu derselben bestättung aus gnaden bewilligt."

H. Z. A. R. 1590, f. 582':

„Zu weillandt Jrer Mt. etc. gewesten cappelnbassisten Cornelien Zelso nachgelaßner und jungst verstorbener wittib begrebnus . . achtundfunfzig gulden zwainzig kreuzer . . bewilligt . ."

Chimarcheus, Jacob.

H. Z. A. R. 1574, f. 521:

„Jacoben Chimarcheo . . . . hofcaplan . . . wegen seiner armuth unnd noth auß gnaden . . . funffundzwainzig gulden . . ."

E. 351, f. 462': 1579, Dezember:

„Jacobi Chimarrhaei suppl. bewilligung aines gnadengelts betreffendt, ist ime mit geschäfftl umb 25 fl. hinausgegeben worden, unnd ligt der hofcamer relation da."

E. 577, f. 297: 1605, September:

„Herrn oberhofmaisters erinnerung, das dem Jacobo Chimarhaeo seine zu des Sigismundi Bathori kostfreyhaltung dargebene 27 vaß wein bezahlt werden wolten, ligt aufgehebt, und abschrifft der hofcamer eingeschloßen."

R. 583, f. 382': 1605, September 24:

„Der hindterlassenen hofcamer wirdt des herrn graven zue Furstenberg decret, wegen accordir. und bezallung dem herrn Jacobo Chimarrhaeo elemosinari fur die ine deß furst Sigismundi costfreihaltung dargebene 27 faß behemischen wein, und 33 vaß weißbir, so sich auf 1725 taller 8 gr.' verlauffen allerseits zu erkhundigen bei Carl Magno, umb bericht uberschickht."

H. Z. A. R. 1609, f. 319, vgl. Monte, Philippus de.

E 653, f. 440': 1614, September:

„Camer in Behaimb bericht, die 19 Septembris, des brobsten zue Leutomeriz verlassenschafft betr. ist der Kay. Mt. etc. gehorsambist übergeben worden, weßen die behaimbischen camer wegen der schulden, unnd abferttigung der diener zu beschaiden sein möchte."

(Am Rande:) „W. Chymareus."

E. 653, f. 459: 1614, September:

„Camer in Behaimb schreiben de 19. Septemb., mit überschickhung weilandt des verstorbenen Chymaraeo propsten zu Leütomeriz inventarium seine verlaßenschafft betr. ligt da."

R. 657, f. 395': 1614, Oktober 25:

„Die behmische camer solle uber dechant und capitls der collegiatkirchen St. Steffan zu Leythmeriz gebettenen erfolglassung des jüngst verstorbenen probsten aldort Jacobi Chymaraei verlassenschafft berichten, interim aber die hinterlaßene diener davon contentiren und befriedigen."

Gedenkbuch N. 332, f. 115: 1615, Oktober 17:

„Die behemische cammer solle alsbald über des gewesten propsten zu Leitmeriz, w. Jacoben Chymarrei, nach absterben eines burgers daselbst Stephani Xenophili eingezogenen und verkauften weingartens zu 1000 thaler, und ob er solches befugt gewesen, mit gutachten berichten . ."

Choynne, Johann.

H. Z. A. R. 1571, f. 579:

„Johanni Choynne, fr. Drt. etc. erzherzog Caroln zue Oessterreich musico, . . . vonwegen ainer presentierten meß und auß gnaden funfundzwainzig gulden . . ."

Clericus, Martinus:

Gedenkbuch N. 132, f. 7: 1577, Jänner 1, Prag:

„Martino Clerici gewestem capelnsinger umb järliche sibennzig gulden reinisch, doch allain auf Jrer Mt. etc. genedigistes wolgefallen, in bedennckhung seiner lanngwirigen gelaisten diennst." (Idem Gedenkbuch, N. 133, f. 8').

Gedenkbuch, N. 138, f. 143: 1579, Juni 18, Prag:

„Martin Clerici provisionsbrief umb järliche 70 fl. rh. . . bievor den ersten Januari anno etc. sibenunndsibenzig . . jarlich sibenzig gulden . . . . auß unnserm hofzalmaisterambt als ain provision . . ., auf sein jezo gethanes . . . bitten, . . . auch in ansehung, das er seines ehrlebten alters



halber unnserm kaiserlichen hof nit nachraisen khan, solche provision auf unnser vizdombamt in Oesterreich unnder der Ennß zu transferiren ... bewilligt ... vom ersten October anno etc. sibenundsibenzig anzuraiten ..."

(Idem Gedenkbuch N. 129, f. 145').

Gedenkbuch N. 139, f. 146: 1579, Juni 18, Prag:

„Der hofzalmaister sol ime Clerico an seiner provision nichts mer raichen ..."

Cleve, Johann de.

E. 248, f. 260': 1561, August:

„Lienhardt Dillhern supplication contra Johann de Cleve vonvegen 100 cronen, bigt hie unnd ist erledigt; derhalben er bey dem hofzalmaister anhalten solle."

E. 248, f. 318: 1561, Oktober:

„Lienhardtn Villherrn supplication contra Johann de Cleva, ligt hie aufgehebt."

H. Z. A. R. 1565, f. 183:

„Johann de Cleve, furstlicher durchleuchte erzherzog Carls zu Oesterreich etc. capellmaister haben die Röm. Kay. Mt. etc. . . . auf sein hochzeitliche freid, durch Jacoben Vaet, Jrer M. etc. capellmaister, am sechsten tag Octobris ain silberen vergults khnorrets pecherl, so zway marckh ain lot wienisch gewicht gewegen, genedigist verehrt. Tuet in gelt jede marckh per neunzehn gulden gerait .... 39 fl. 11 kr. 1 d."

Coamanus, Orlandus.

H. Z. A. R. 1570, f. 455':

„Orlando Coamano, eodem die, zehen gulden rh., so die Kay. Mt. etc. ime, nachdem er bey derselben umb ain singerplaz angehallten ..... zu geben ... verordnet haben ..."

Cocq, Johann de.

H. Z. A. R. 1570, f. 360:

„Johanni Cocq .... gewestem cappellsinger ... in ansehung seiner langwirigen erlitnen khranckhait und grossen armueth auf ainmal aus genaden dreissig gulden reinisch ..."

E. 295, f. 174: 1571, Mai:

„Joannis Cockhn singers suppliciern umb ain gnad auch unnderbringung in ain closter, ligt hie."

H. Z. A. R. 1571, f. 591:

„Johanni de Cok .... gewesten cappelnsinger ... zehen gulden reinisch ... auß gnaden ..."

E. 295, f. 235: 1571, Juni:

„Joannis de Cockh singers supplicirn und beschwör gnaden abbt zu Ossegg, umb des er ime die verordnete pfrüende nit raichen welle, ist der behemischen camer zuegestelt und bevolchen worden, den abbt zu sich zu ervordern und die ursachen zu vernemben, warumben er im singer ainzunemben bedenckhen, und solches alßdann zu berichten."

H. Z. A. R. 1575, f. 790:

„Catharina, weillandt Hanßen Cockhen ... gewesten cappelnsingers ... wittib, ... funffundzwainzig gulden ... in ansehung ihres haußwürths .... gelaisten dienst ..."

Coenne, Johann.

H. Z. A. R. 1557, f. 83:

„Johannes Coenne ..... in ansehung seiner schwachait .... zwainzig gulden reinisch."

Coradino, Alphonso:

H. Z. A. R. 1575, f. 793:

„Alphonso Coradino .... vierzig gulden ... auf sein hochzeitliche froudt ...."

H. Z. A. R. 1577, f. 648':

„Alphonso Coradino . . . gewesten capellntenoristen, . . . ainhundert und funfzig gulden ... wegen seiner in die vierzehen jar lang gedachter voriger Khay. Mt. etc. erzaigten dienst willen, für die begert provision und zu ainer hofabferttigung ...."

H. Z. A. R. 1577, f. 655:

„Alphonso Coradino, ... gewesten capelnsinger ... abermaln ... ainhundert und funfzig gulden ... aus gnaden ..."



Cornet, Andreas.

H. Z. A. R. 1554₁, f. 387:

„Juliusen Locatellus, der Bäbstlichen Heilligkhait podtschafftdiener, zu bezallung der .... Andreasen Cornedt aussteenden hofbesoldung vom ersten tag Augusty zu enndt des Octobris alles verschines dreiundfunfzigisten jars, als er nachmals sein abschidt von hof genumben, thuet .... dreissig gulden, ... so er Cornedt ime Locatellus schuldig worden ...“

H. Z. A. R. 1557, f. 308:

„Andreasen Cornet, ... hofbesoldung ... biß auf den zwainzigisten tag Apprillis verschines vierundfunfzigisten jars, als er bey dem hochstifft zu Presslaw ain canonicat überkhumen ...“

Corutois, Lambertus.

H. Z. A. R. 1575, f. 840′:

„... Lamberto Corutois, der stadt Uidina capellmaister ... in erwegung, das er Irer Mt. etc. zue etlichen malln muteten geschickht, auch jungstlichen die sieben pueßpsalmb ... dedicirt unnd verehrt .. ainhundert funffzig gulden ...“

Court, Ant. de la

H. Z. A. R. 1572, f. 136:

„Anthonien de la Court .... gewesten cappellnsinger ... nachdem er anjezo widerumben umb ain cappellsingerplaz angehallten, und aber mit kainem versehen worden, zu ainer zerung anhaimbs .... sechzig gulden reinisch ...“

H. Z. A. R. 1574, f. 518′:

„Anthonien de la Court, Frl. Drl. erzherzog Ferdinanden zu Oesterreich etc. capelnsinger ... funffundzwanzig gulden ... wegen ainer Jrer Mt. etc. dedicierten meß ....“

E. 421, f. 294: 1588, Dezember:

„Antonii de la Court suppl. p. ain gnadengellt wegen ainer Jer Mt. etc. dedicierten composition, ligt sambt der hofcamer relation da.“

H. Z. A. R. 1588, f. 516′:

„Antonio de la Court ... funffundzwainzig gulden rh ... wegen ainer componierten und Jrer Mtt. etc. dedicierten meß ...“

Court, Heinrich de la.

H. Z. A. R. 1564, f. 288′:

„Hainrichen de la Court ... zwayundzwanzig gulden ... von wegen das er Jrer Mt. etc. ain muteten presentiert ...“

H. Z. A. R. 1570, f. 295:

„Hainrichen de la Court ... hofbesoldung ... Dann verrer nachdem die Kay. Mt. etc. ime vom ersten Aprilis gemelts diz jars in ansehung das er neben verrichtung seines diennsts die cantoreykhnaben in der musica instruieren thuet, laut der posserungzettl hiebey, zu den obsteenden sybenzehen noch ain gulden monatlichen raichen zu lassen genedigist bewilligt, also das er nun hinfüro, solanng er gemelte khnaben singen lernen wirdet, monatlich (über die zwelf gulden ordinari hofbesolldung) sechs gulden bösserung haben solle ..“

H. Z. A. R. 1570, f. 809:

„Heinrichen de la Court, ... umb das er die singerknaben in der musica underweist, achzehen gulden reinisch, vom monnat Juny, July, Augusti, September unnd October diß sibenzigisten jars ....“

H. Z. A. R. 1571, f. 408′:

„Hainrichen de la Court ... umb das er hievor derselben capellnsingerkhnaben in der musica underwisen hat, auf ainmal aus gnaden funfundtzwainzig gulden ...“

H. Z. A. R. 1574, f. 558′:

„Hainrichen de la Court .... altisten, ... in erwegung seiner um lang heer erlittnen armueth ... dreißig gulden ...“

H. Z. A. R. 1574, f. 498:

„Hainrichen de la Court .... dreissig gulden ... in ansehung seiner grossen noth ...“

H. Z. A. R. 1576, f. 628:

„.... Hainrichen de la Cohurt, ... nachdem er sich auf den schweren raißen sambt weib und khindt hart verzort ... funfunndzweinzig gulden ...“



Cruciger, Zacharias.

E 680. 1617, Jänner 20:

„P. Zachariae Crucigeris, Boleslaviae ad S. Wenceslaum decani, anlangen p. anschaffung seiner noch hinterstelligen hofbesoldung, den commissarien zu befürderung des hievor begehrten berichts. Alt kay. hofgesindts commissarien bericht, die austheilung 2000 fl. betr. ist ihnen wieder hinausgeben."

Cuenca, Martin de.

Hofkammer-Archiv, Hoffinanz, 13. September 1614:

„Hinterlaßener hofcamer bericht uber Jr Mr. burggrafen zu Wien Lucaßen Eisenhardt gebettene jährliche 50 fl. provision, so w. Martin de Quenca gewesten capellnmusico aus dem closter Herzogburgk geraicht und nunmehr durch desselben todt geledigt worden."

. . . . .

Cupers, Anselm.

H. Z. A. R. 1568, f. 162':

„Anselmen Cuppers, Röm. Kay. Mt. etc. capelsinger und altisten, haben Jr Kay. Mt. etc. neben seiner ordinari hofbesoldung, vom ersten May verschines sybenundsechzigisten jars anzuraiten, järlichen alßlang er in disem dienst bleiben und verharrn wirdet, aus sonndern genaden zü ainem zuebueß- und genadengelt, benenntlichen funffzig gulden reinisch aus derselben hofzalmaisterambt zu raichen genedigist bewilligt . . . ."

Gedenkbuch, N. 104, f. 365': 1568, Februar 20, Wien:

„Anzhelmy Cupers bewilligung umb sein unnd seiner ehewiertin khünfftige provision.

Wir Maximilian etc. bekhennen, . . . das wir . . . dise genedigiste bewilligung unnd zuesag gethann, thuen das hiemit wissentlich unnd in crafft dits briefs also, das wir ime Cupers, wann er khunfftig alters schwachait oder annderer ursachen halben lennger nit mer diennen khann oder vom diensst absteen wurde, alßdann von derselben zeit an sein lebenlanng jarlich . . . ainhundert gulden reinisch in münz, jedem derselben zu sechzig khreyzern gerechnet, alls ain provision ordenlich raichen . . . lassen wellen, mit diser noch ferrerern genedigisten bewilligung, im fall da ime sein ehewirtin uberleben wurde, das wir derselben aus obsteenden ainhundert gulden volgundts die funfzig gulden auch ir lebenlanng, alls ain provision volgen . . . wollen . . . Geben zu Wienn, den ainunndzwainzigisten tag February des achtunndsechzigisten jars."

(Jdem Gedenkbuch N. 105, f. 81').

H. Z. A. R. 1570, f. 68':

„Anßhelmo Cuppers . . . . in ansehung das er jungstlichen wegen seiner hausfrawen todtlichen abganngs von Prag aus nach Wienn geraist und sich vast verzärt . . . dreißig gulden reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 457:

„Anszhelbmen Cuperß . . . funfzig gulden reinisch, welche Jr Kay. Mt. etc. ime anjezo zu ainer zerung ins Niderlannd . . . bewilligt . . ."

H. Z. A. R. 1571, 514':

„Anselmo Cuppers . . . zu hilf und außhalltung seiner hochzeit . . . . aus genaden vierzig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1571, f. 583:

„Anßhelbmo Cupperß . . . . nachdem er sich anjezo beheirat, auf sein hochzeitliche freudt auß gnaden zwainzig gulden . . ."

Gedenkbuch N. 121, f. 391: 1573, Dezember 16, Wien:

„Anshelmen Cuppers capellnaltisten werden jarlich 100 fl. provision bewilligt.

. . . . Altisten Annßhelbmen Cuppers, in ansehung seiner lanngwirigen diennst, vom ersten tag negstverschinnen monat Novembris diz gegenwürtigen dreyundsibenzigisten jars anzufahen, hinfüran järlichen ainhundert gulden . . . allß ain provision aus den vizdombambt in Osterreich unnder der Ennß . . . , doch dergestallt, das ime enntgegen von seinen izt habennden zwainzig gulden monnatlichen hofbesoldung, jedes monnat drey gulden aufgehebt, unnd also nur siebenzehen gulden hinfür daz monnat geraicht werde . . . Geben Wienn, den sechzehenden tag Decembris anno etc. im dreyundsibenzigisten. An herrn hofzallmaister."

(Jdem Gedenkbuch N. 122, f. 660).

Gedenkbuch N. 124, f. 4. 1574, Jänner 7, Wien:

„Anshelmen Cuppers provisionbrief umb järliche 100 fl. auf sein leben lanng.

. . . . Anßhelbmen Cuppers . . . von ersten tag Novembris negstverschinnen dreyundsibenzigisten jars anzuraitten, hinfüran järlich unnd jedes jars besonnder, neben seiner besoldung



ainhundert gulden reinisch in munz, allß ain provision, unnd dann wann er etwo alters, schwachait, oder annderer ursachen halber nimer diennen oder sonnst deß diensts von Unns mit gnaden erlassen wurde, volgundts dieselb provision auf sein leben lanng; — unnd dann im fall ine sein ehewirtin überleben wurde, derselben auß solchen hundert gulden den halben thail. allß funffzig gulden ... auf ihr leben lanng alß ain provision auß den gefellen unnsers vizdombambts in Osterreich unnder der Ennß ... Geben Wienn, den sibenden tag Januari anno etc. im vierundsibenzigisten ..."

(Idem Gedenkbuch, N. 125, f. 7'—8).

H. Z. A. R. 1575, f. 846:

„Anßhelbmen Cupers ... funfundzwanzig gulden ... in ansehung sein unnd seiner hausfrauen schwaren uberstandenen khranckheit ..."

H. Z. A. R. 1576, f. 575':

„... Anßhelbmen Cuppers ... nachdem er sich in jüngster seiner verrichten raiß ins Niderlandt als undterweegs zu Würzburg khrankh worden, under den doctoren gar hart verzört, zu etwas ainer ergözlichheit ... zwainzig gulden ..."

Gedenkbuch N. 317, f. 205—208': 1580, August 12, Prag:

„Resolution Adamen Wrsowski Jrer Mt. etc. haimb gefallne haab unnd güetter betreffent. ... unnd dann unnserm capellnaltisten Anshelmen Kupers auch fünfzig taler daraus ervolgen zu lassen bewilligt ..... An die Behemisch Camer."

E. 389, f. 17': 1584, Jänner:

„Anßhelmben Cupers suppl. p. bezalung seiner ausstendigen hoffbesoldung, oder erlassung seines diensts, ligt, sambt des hofzalmaisters bericht, da auf anhalten aufgehebt."

R. 418, f. 332': 1587, Nov. 12:

„Waßmassen der herr Hofzalmaister die von der Römischen Kayserin etc. uber nummer 75 fl., welche Peter Linares weilendt Anßhelmen Cuppers nachgelaßnen wittib verehrt."

Gedenkbuch N. 151, f. 183: 1587, November 12, Prag:

„Anßhelmen Cuperß nachgelaßnen wittib ... der von der Kaiserin herrüerenden 70 fr. zu bezallen ..."

(Idem Gedenkbuch N. 150, f. 226').

E. 411, f. 380': 1587, Dezember:

„W. Anßhelm Cupers wittiben supp. wegen passierung ires ehewirts gehabten besoldung biß zu endt diß jars, ligt sambt der hoffcamer relation da."

Gedenkbuch N. 150, f. 245: 1587, Dezember 12, Prag:

„Anßhelmen Cupers wittib die besoldung biz zu endt diz jars zu raichen ..."

(Idem Gedenkbuch N. 151, f. 196':

E. 421, f. 91: 1588, April:

„W. Anßhelm Cupers geweßten capellsingers wittiben suppl. wegen provision und gnadengelt, ligt sambt der hoffcamer relation da."

Gedenkbuch N. 150, f. 356: 1588, April 30, Prag:

„Anshelmen Cupers wittib provisionsbrief p. 100 fl. r. auß den vizdombamtsgefellen zu Wien zu raichen .... in erwegung irs ehewirts ... in die fünfundzwainzig jahr lanng erzaigten ... diennst, ... damidt sy sich sambt iren noch unerzogenen khlainen kindern umb sovill desto beßer unterhaltten müge, ... auf drei jahr lang ... von dem ersten Decembris des .... sibenunndachzigisten jahrs, also da er Cupers mit todt abgangen, anzuraitten .... ainhundert gulden ..."

(Idem Gedenkbuch N. 151, f. 301'—302).

E. 421, f. 124: 1588, Juni:

„W. Anßhelm Cupers wittiben suppl. umb verwysung ausstendigen besoldung, ligt da."

Gedenkbuch N. 151, f. 358': 1588, Juni 13, Prag:

„Weilend Anßhelmen Kupfers wittib, wierdet mit 200 fl. rh. ausstendiger hofbesoldung auf das vizdombambt zu Wien verwisen ..."

Gedenkbuch N. 151, f. 359: 1588, Juni 13, Prag:

„Der hofzallmaister wierdet obbemeltes Anßhelmen Kupffers verweisung erindert ..."

H. Z. A. R. 1588, f. 493:

Sara, weillant Anßhelbmen Cupers ..... nachgelassener wittib, ... hofabfertigung ..... funffzig gulden ....."



Gedenkbuch N. 155, f. 163: 1591, September 11, Prag.

„Weilandt Anssheimen Cupers gewesten capelnaltistens nachgelassener wittib, wirdet die gehabte provision noch auf drei jahr bewilligt . . ."

Cupers, Johann.

H. Z. A. R. 1576, f. 588':

„Johanni Cuppers . . . zwölff gulden . . auf sein hochzeitliche freüdt . . ."

H. Z. A. R. 1584, f. 437:

„Haußen Cupers . . . zwölff gulden . . auf sein khindtstauff . . ."

Gedenkbuch N. 166, f. 77: 1605, März 8, Prag:

„Hannsen Cupers gnadengelt betreffent

. . . umb seiner langwürigen trey geleisten dienst willen, unnd in bedenckhung, daß er in wehrender zeit seines uber die dreyunnddreißig jahr embsigen dienners, einicher gnadt . . . niemaß fähig worden . . . ainhundert taller . . ."

Cupers Maximilian.

H. Z. A. R. 1584, f. 422':

„Maximilian Cuperß, Röm. Khay. Mat. etc. gewesten capellnsingerkhnaben, haben die Khay. Mt. etc. weill er muttiert außmusttern laßen unnd die gebreuchige abferttigung alß funffzig cronen, jede zue neunzig kreuzer, thuett benendtlichenn funffunndsiebenzig gulden rh. zue handen seines vatters Anßhelmb Cuperß Jr Mt. etc. capellnsingers, auß gnaden zue geben verordnet . . ."

Custos, Johann.

E. 244, f. 222: 1560, Juli:

„Johannsen Custos capellensinger ist auf sein supplicieren neben erlassung seines dienst 32 taller aus dem rentmaisterambt in Behaim als provision järlich zu raichen, unnd 50 fl. zu ainer abfertigung zu geben bewilligt worden."

H. Z. A. R. 1560_2, f. 132:

„Johannes Custos, Rö. Khay. Mt. geweßner capelnsinger, ... mit gnadn erlassen unnd zu ainer abferttigung ausserhalb seiner hofbesoldung in ansehung seiner lanng gethanen dienst . . . . . funffzig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 355:

„Johanni Custodi, weillenndt Khaiser Ferdinanden . . . gewesten cappelsinger . . . aus gnaden zwainzig gulden reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1571, f. 414:

„Johanni Custos, der Röm. Kay. Mt. etc. gewesten capellnaltisten, . . . funfzehen gulden reinisch . . . aus gnaden . . . ."

Daminger, Bartlmeus.

H. Z. A. R. 1592, f. 573:

„. . . . . Bartlmeen Daminger . . . erzherzog Maximilians zu Oesterreich etc. musico wegen ainer Jer Mt. etc. dedicierten composition zwanzig gulden . . ."

Donat, Paul.

H. Z. A. R. 1616, f. 62:

„Den fünfften Marti, seindt . . . Pauln Donat, Jrer Kay. May. etc. gewesten hofmusico die ime wegen des verrichten ehrnholds dienst zur recompens verwilligten vierzig gulden . . . geraicht worden."

Duc, Philip de.

H. Z. A. R. 1577, f. 616:

„Philippen de Duc, . . . fünfundzweinzig gulden . . . wegen zweyer componirten meß, welliche er Jr Mt. etc. . . verehrt . . ."

Duquesne, Michael.

H. Z. A. R. 1560_1, f. 167'.

„Michaeln Duquesne, welcher der Kay. Mt. etc. ain zeitlang als ain capelnknab gedient . . zu ainer zerung widerumben anhaimbs . . . funfunnddreissig fl. reinisch in munz" . . . .



Elcon, Egidius von.

E 240, f. 160': 1559, Juli:

„Regierung und camer in Tyrol schreiben, daß sy den organisten zu Jnsprugg Egidien von Elcon noch auf ein jar lang mit 300 fl. besoldung bestellt, ligt hieby verantwurt."

E. 244, f. 240: 1560, Juli:

„Egidiussen Elcom, organisten zu Jnsprugg supplication belangende sein weitere underhalltung ligt da, und soll herr hofmarschalch mit ime hanndlen."

H. Z. A. R. 1560₂, f. 111:

„Egidien von Elcam, der Rö. Khay. Mt. geliebten töchtern gewesner organist.... in ansehung seiner vleissigen unnd getreuen dienst willen... vierzig gulden reinisch zu ainer abferttigung unnd zerung anhaimbs"....

Emering, Erasmus.

H. Z. A. R. 1582, f. 872':

„Eraßmußen Emering basseisten ... zehen gulden ... wegen ainer Jr. Mt. etc. dedicierten musica ...."

Engo, Martin.

H. Z. A. R. 1568, f. 193:

„Martin Engo ainem welschen musico von Venedig, haben die Röm. Kay. Mt. etc. aus besonndern ursachen und genaden, ainhundert cronen, als ain verehrung allergenedigist verordnet . . ."

Faber, Balthasan.

H. Z. A. R. 1560₁, f. 163':

„Balthasam Faber von Regenspurg, welchen die Kay. Mt. etc. als ain cantoreysinger an der stim probieren lassen, aber nit tauglich befunden, unnd ime derhalben auß gnaden zu ainer zerung widerumben anhaimbs zu geben verordnet haben, benandlichen funfzehen fl. in munz"....

Fabius, Cornelius.

H Z. A. R. 1573, f. 523':

„Cornelio Fabio,.... tenoristen,... vierzig gulden... in... erwegung, das er sich auf der raiß hieher an Jrer Mt. etc. hof vast verzehrt..."

H. Z. A. R. 1575, f. 830':

„Cornelio Fabio... in ansehung seiner armueth... zwanzig gulden..."

H. Z. A. R. 1576, f. 638':

„Corneliusen Fabius... in ansehung seines schulden lasts, darein er in seiner jungsten Engelendischen raiß geradten, zu etwas abzallung derselben... zweinzig gulden..."

Gedenkbuch N. 147, f. 407: 1586, Juni 10, Prag:

„Cornelio Fabio capelntenoristen hinfuro zu seinen vorhabenden 15, noch 2, also monatlich 17 fl. rh. besoldung aus dem hofzalambt zu raichen.

..... umb seiner langwierigen dienst willen, ... auch damit er sich sambt weib und khinder hinfuro umb sovil besser zu unterhalten hab...

An herrn hofzalmaister."

Falless, Franciscus.

H. Z. A. R. 1582, f. 373':

„Franciscus Falless, der frstl. Drhl. Erzherzog Ferdinanden zue Oesterreich musico... wegen ainer Jr. Mt. etc. dedicirten meß.... zwainzig gulden..."

Febure, Bonaventura le.

H. Z. A. R. 1565, f. 551:

„Bonaventura le Febure, der Rom. Kay. Mt. etc. capellnsinger khnaben, so mutiert, und vorhabens gewest ins Niderlandt zu ziehen, haben Jr Kay. Mt. etc. zwainzig gulden reinisch aus genaden zu geben bewilliget..."

H. Z. A. R. 1567, f. 148:

„Bonaventura le Febure,... auf sein hochzeitliche freidt aus sonndern genaden zehen gulden reinisch..."

H. Z. A. R. 1570, f. 557':

„Bonaventura le Febure... so auch mit der khünigin in Franckhreich ziehen wirdt,... hofbesoldung..."



H. Z. A. R. 1574, f. 558'.

„. . . . Bonaventura Le Febure auf sein khindtsthauf . . . funfundtzwainzig gulden . . ."

H. Z. A. R. 1574, f. 501':

„. . . . Bonaventura Lefebure . . . in erwegung, das ime hievor, alß er Jhrer Mt. etc. noch für ainen singerkhnabenn, inmaßen sonst anndern beschlecht, khainn abferttigung geben worden . . . auß gnaden . . . funffundtzwanzig gulden . . ."

H. Z. A. R. 1574, f. 520':

„Bonaventura le Febure . . . zwanzig gulden . . . in ansehung seiner langwürlegen dienst unnd sonderlichen zu ainer ergozlichkhait . . ."

H. Z. A. R. 1575, f. 779:

„Bonaventura le Febure . . . funffzehen gulden . . auf sein khindtz tauff . . ."

Hofkammer-Archiv, Musiker-Faszikel, W. 22, s. d. (1576?) †).

„Allergnedigister Herr, Mir zweivelt allerunnderthenigister zuversicht khaines weegs, nachdem E. Röm. Khay. Mt. etc. nun khonfftigs gannzen hofstatts transmutation allergenedigist fürnemen sollen, sy werden doch (. dessen ich gueter hoffnung .) E. Khay. Mtt. etc. geliebten herrn Vatters . . . . . geweste . . . diener, aines alls deß anndern faals, allerg. iste guetbedunckhen nach, mit Jrer angebornnen ererbten milde, in khayserlichen G. . . . . bedenkhen. Weyl dann, allergenedigister Khayser, ich nun khlainerhayt, unnd khnabenweys an . . . . in die vierundzwainzig jar bey denselben in musicis gediennt, ... nun aber bishero, der allmechtig Gott mich mit eelichen leybs erben ganz güetig, ja überflüssig genueg begabt, also das ich mich nach lanngwirig gehorsamblich gelaisten diensten sambt meiner hausfrawen unnd eelichen leybserben, gehrn wolte ze rhue thuen, wie dann auch khonnfftigs . . . . mir ferrner sowol wegen grosser mühe unndt arbeit der raisen, alls annderer khomender mühe, mit weyb unnd khindt nachvolgen unmöglich were.

Geraicht an dieselben derowegen . . . mein gannz unnderthenig anregen, wellen doch . . . . meine langwirige diennst in khayserlichen G . . . . erwegen, und mir . . . mit ainer jarlichen provision in khaiserlichen Gnaden erscheinen . . .

E. Röm. Khay. Mtt. etc.

Allerunnderthenigist
gehorsambister
Bonaventura Le Febure,
capellnaltist."

„An die Römische Khayserliche auch zue Unngern unnd Behemb khüniglichen Mtt. etc."

H. Z. A. R. 1576, f. 609:

„. . . Bonaventura Le Febura, . . . in ansehung seiner in denen bißher verbrachtenen raißen gemachten schulden . . . auß genaden . . . . funfundzweinzig gulden . . ."

Gedenkbuch N. 132, f. 7: 1577, Jänner 1, Prag:

„Bonaventura Le Febure, gewesten capelnsingers umb järliche sibenzig gulden, auch auf Jr Mr. etc. wolgefallen."

(Idem Gedenkbuch, N. 133, f. 8').

E. 514, f. 194: 1598, August:

„Kriegsexpedition erinderung p. Jrer Mt. etc. musico Bonaventura le Febure wegen aineß Wallonischen knabens, so under fürgangnem tumult alhie geschedigt worden und er denselben mit cost, arzt und aller notturfft ein zeit lang versehen, 20 taler zu bezalen, ligt da."

Gedenkbuch Nr. 159, f. 241: 1598, August 4, Prag:

„Jhrer Mtt. musico Bonaventurae de Febure sollen 20 taller außgezelt werden.

. . . . . wegen aines Wallonischen khnabens, der under dem fürgangenen tumult alhie geschedigt, und die zeit hero von ihme Febure mit cost, arzney und anderer notturfft versehen worden, zwainzig taller, davon er auch arzt und balbierer zahlen soll . . ."

E. 539, f. 109: 1601, Februar:

„Bonaventura Lefebur altistae suppl. umb 2 monat soldt auf die raiß wegen erlangter provision, ligt da. Khan nit sein . ."

H. Z. A. R. 1605, fol. 481:

„Die Khay. Mt. etc. haben vermög hiebeyligender ordinanz obbemelten Lefebure, seine zuvor habende monatliche funffzehen gulden in ansechung, das er die singerknaben vleißig insti-

---

†) Vgl. Dr. A. Koczirz, S. 297, und meine Quellenbeiträge, S. 90'. Auf Grund der unzureichenden Angaben in Kochels Geschichte der Hofmusik-Kapelle setzt Dr. Koczirz diese Entlassung in eine spätere Zeit.



tuiert unnd lernt, mit noch funff gulden, das er vom ersten Augusti des aintausent sechshundert dritten jars, damaln er die knaben zu lernen angefangen, monatlich zwainzig gulden hofbesoldung und yedes monat funff gulden zuepueßgeldt haben sole, allergnedigist verbessert . . ."

Febure, Niclas le.

H. Z. A. R. 1571, f. 408':

„Niclassen le Febure . . . in . . . erwegung, das er in große schulden geratten, dardurch er das seinig versezen müessen, zu ainer hilf, damit er seine pfandt wider an sich lösen möge . . . aus gnaden zwainzig gulden reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1573, f. 565:

„Niclasen le Febure . . . capelnsinger . . zwainzig gulden . . . in ansehung seiner armuth und überstandenen schweren khranckhait . . ."

Fenice, Luigo.

H. Z. A. R. 1570, f. 556':

„Luigo Fenice, Röm. Kay. Mt. etc. camerbassisten, so mit der Khünigin in Frankreich ziehen tuet . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 585:

„Luigo Fenice, . . . camerbassisten, . . . fünfundzwainzig gulden, ... zu ainer zerung auf vorstehende raiß mit der Khünigin in Frankreich . . ."

Gedenkbuch N. 155, f. 552': 1592, November 16, Prag:

„Verschreibung fur weilandt Aluigi Fenici Jhr May. etc. gewesten hofdieners nachgelassene wittib per fünffzig gulden undterhaltung.

. . . . vom ersten dits monats November anzuraitten, die negstaufeinander volgenden drey jar lanng . . . . . aus den gefellen . . . . . unnsers hofzahlampts . . . ."

Gedenkbuch N. 157, f. 557: 1596, Juli 16, Prag:

„Provißionbrief für Julia, w. Aluigi Fenice nachgelassener wittib, wasmassen ir solche noch auf zwey jar bewilligt . . ."

Gedenkbuch N. 162, f. 214: 1602, Juli 31, Prag:

„Provisionbrief für w. Aluigi Fenice nachgelassenen wittib. . . . . vom ersten November des . . . sechszehenhundert ersten jars anzuraitten noch weitter die darauf volgende zway jar . . . ."

Feseing, Johann.

H. Z. A. R. 1570, f. 455:

„Johannen Feseing, f. Bayrischer cantor, . . . dreißig gulden reinisch . . . umb daß er Jrer Mt. etc. ain Meß, so er mit acht stimen componiert, . . . presentiert hat . . ."

Flamma, Jacob.

H. Z. A. R. 1574, f. 507':

„Jacoben Flamma, ... zwainzig gulden . . . in erwegung sein unnd seines weibs uberstandenen langwürigen khranckhhait unnd obliegunden noth . . ."

Gedenkbuch N. 144, f. 281: 1583, November 19, Prag:

„Weilendt Jacoben Flamens wittib, uber die vorig gehabte järliche 60 fl. rh. provision, noch ain jahr gebürnus bewilligt worden.

. . . . über die hievor ir bewilligte dreyjahrige provision, noch ain jahrs gebürnus . . .
An die Fur. Durh. Erz. Ernsten."

Flecha, Matthes.

H. Z. A. R. 1568, f. 140':

„Matheusen Flecha haben die Röm. Kay. Mt. etc. den ersten tag Octobris diz achtundsechzigisten jars, zu derselben hofcaplan mit funfzechen gulden monatlicher hofbesoldung und ainem jarclaid, vermug der ordinanz hiebey, genedigist an und aufgenomen . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 416':

„Mathensen Fletscha hofcaplan, . . so der Kön. Wurdin auf die raiß in Hispanien zugeordnet . . . zue zörung vierzig gulden reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1570, f. 428:

„Mathensen Fletscha hofcaplan, so auch in Hispanien ziehen tuet . . ."



H. Z. A. R. 1576, f. 657:

„... Matheußen Fletscha ... hoffcapplan ... funfundzweinzig gulden ... wegen ainer compponierten meß, welche er Jr Mt. etc... dediciert ..."

H. Z. A. R. 1581, f. 279':

„Matheßenn Fletscha ... hofcaplan ... den letsten July diß ... ainundachtzigisten jars, als ime Jr Kay. Mat. etc. mit der Romischen Khayserin ... in Hispanien zue ziehen .. erläubt ..."

Gedenkbuch N. 142, f. 155: 1581, Juli 29, Prag:

„Mathiasen Flecha hofcaplan beschaid seiner bewilligten dreihundert taller gnadengelt halber zur abfertigung .. Jn den negsten zwaien jar aus derselben hofzalmaisterambt .."

H. Z. A. R. 1586, f. 210:

„Mathesen Fletscha haben die Röm. Kai. Mat. zue dero hofcaplan mit monatlichen funfzehen gulden .. vom ersten tag July des funfundachzigisten jars ... aufgenommen."

E. 467, f. 162': 1593, August:

„Mathes Flecha abbts zu Lyhan suppl. umb ain gnaden hülff, ligt da aufgehebt und sein imo 100 fl. in abschlag seiner besoldung angeschafft worden."

E. 484, f. 137': 1595, Juni:

„Matthaei Flecha hofcaplans anlangen p. gnadengeldt und entrichtung seiner besoldung ligt da aufgehebt."

Florius, Franz.

H. Z. A. R. 1570, f. 619':

„Frannzen Florii, des Herzogen von Bayern etc. cappelnmaister, ... vierzig gulden reinisch ... aus sonndern gnaden .."

Florius, Georg.

H. Z. A. R. 1576, f. 649':

„Geörgen Florio, ... zwainzig taller ... wegen ainer Jrer Mt. etc. dedicierten meß ..."

H. Z. A. R. 1577, f. 623':

„... Georgen Florii wegen ainer componirten meß, so er jüngstlichen zu Lynz Jr Mt. etc. ... presentirt, ... zwainzig gulden ..."

Florius, Jacob.

H Z. A. R. 1574, f. 550':

„Jacoben Flori bassisten, so der Khay. Mt. etc. ain meß ... dedieciert und umb dienst in derselben capeln angehalten .. zu ainer zerung ... zwainzig gulden ..."

Folia, Michael de la.

H. Z. A. R. 1570, f. 862':

„Michaeln de la Folia, der Rom. Kay. Mt. etc. cappelntenoristen ... funfzehen gulden, ... umb das er alhie lannge zeit auf dienst gewart und sich hart verzört ..."

H. Z. A. R. 1577, f. 601':

„Michaeln de la Folia ... geweßten capelnsinger ... zu seiner hofabferttigung ... sechsunddreißig gulden ..."

Fontaine, Wilh. de la.

H. Z. A. R. 1573, f. 489:

„Wilhalbmen de la Fontaine ... zwainzig gulden ... in ... erwegung das er durch unterhalttung seiner befreündten in schuldten gewachsen, damit er dieselben desto leichter abzallen und sich hinfüro unterhaltten müg ..."

H. Z. A. R. 1574, f. 558:

„... Wilhalbmen de la Fontani ... funffundzwanzig gulden ... inn ansehung, das sein weib anjezo eines khindts nieder khomben unnd sy baide so arm sein ..."

H. Z. A. R. 1576, f. 584':

„... Wilhalbmen de la Fontenia ... auf sein khindtstauf ... funfzehen gulden ..."

E. 323, f. 165': 1576, April:

„Wilhelmen de la Fontanie sup. per besserung der besoldung oder gn.gelt ligt da."

E. 323, f. 353: 1576, November:
„Wilhelmen de la Fontanie unnd Hainrichen della Cort sup. umb bezalung irer besoldungen oder bewilligung aines gn. gelts, ligt da aufgehebt.“

R. 383, f. 120: 1583, März 15:
„Dem hofzalmaister wirdet anzaigt, wasmaßen Jre Mtt. etc. weilandt Wilhalmben de la Fontain gewesten tenoristen hinterlaßner wittib auf zway jar lang jedes sechzig floren reinischs alß ain provision erfolgen zu lassen bewilligt.“

E. 397, f. 122′: 1585, April:
„W. Wilhälmben de la Fontaine wittib beschwär, wieder zwene juden wegen 100 taller gelt schuldt, ist der Behmischen Cammer zuegestelt wordenn, die solle der supplicantin di gebuer unnd pillichhait verordnen.“

Fontanus, Hieronymus.

H. Z. A. R. 1557, f. 190′:
„Iheronimusen Fontano, so der Röm. Khn. Mt. etc. edlkhnaben welsch tanzen unnd auf der lautten schlagen gelernt ... sechß gulden ....“

Formelis, Wilhelm.

H. Z. A. R. 1566, f. 616:
„Wilhelm Formelis ... aus genaden dreissig gulden ...“

H. Z. A. R. 1566, f. 687′:
„Wilhelmen Formelis, der Röm. Kay. Mt. etc. organisten, haben Jr Mt. etc. aus besondern genaden, und umb seiner lanngwirigen diennst willen, auf ainmal funfzig gulden rheinisch zu raichen verordnet ..“

H. Z. A. R. 1567, f. 494′:
„Wilhelm Formelis ... in ansehung seiner vleissign dienste vierzig gulden ...“

H. Z. A. R. 1570, f. 26:
„Wilhelmen Formeli ... haben Jr Kay. Mt. etc. in ansehung das er sich in seiner kranckhhait vast verzört, und aus genaden dreissig gullden reinisch ... bewilligt ...“

E. 287, f. 305: 1570, Oktober:
„Wilhelbmen Formelis organisten haben Jr Kay. Mt. umb daz er die Kunigin in Hispanien auf den instrument je zu zeiten gelert, 25 fl. aus gnaden zu geben verordnet.“

H. Z. A. R. 1570, f. 617′:
„Wilhalbmen Formelis ... umb das er deroselben geliebte tochter die durchleuchtigist Khunigin Anna in Hispanien auf dem instrument gehorsambist unnderwisen, zu ainem gnadengelt funfundtzwainzig gulden reinisch ...“

E. 304, f. 36′: 1573, Jänner:
„Wilhelbmen Formelis organisten seind aus gnaden 40 fl. verordnet worden.“

H. Z. A. R. 1573, f. 568:
„... Wilhalbmen Formellis ... organisten, auch am letsten December diz jahrs ... aus gnaden vierzig gulden ...“

H. Z. A. R. 1575, f. 827′:
„Wilhalbmen Formelis ... dreissig gulden ... in ansehung das er Jrer Mt. etc. ainen jungen organisten bey ainem jar herumb unnderwiesen, fur sein gehabte much unnd vleiß ...“

H. Z. A. R. 1576, f. 609:
„Wilhalbmen Formelis ... funffundtzweinzig gulden .. auß genaden ...“

E. 339, f. 14′: 1578, Jänner:
„Hofcamer rel. per Wilhelmen de Formelis gebenen provision für sich unnd nach seinem absterben auch seinem weib, ligt da und 100 fl. gn.gelt bewilligt.“

E. 339, f. 36: 1578, Jänner:
„Wilhelmen de Formelis sup. per provision zu Closterneuburg ligt da eingestelt.“
Vgl. Dr. A. Koczirz, S. 295.

E. 364, f. 210: 1581, Juni:
„Hofcamer relation auf Wilhelmen de Formellis suppl. bewilligung ainer verertung auf sein hochzeit betr. ligt da aufgehebt, unndt die suppl. dem hofzalmaister mit darauf gefertigten geschäfftl. umb 40 fl. zuegestelt worden.“



H. Z. A. R. 1581, f. 157':

„Wilhalmen Formelis ... auf sein angestelte hochzeitliche freudt .... vierzig gulden ..."

E. 379, f. 404: 1583, November:

„N. O. Cammer bericht vom 10 Aprilis des 82. jars über w. Wilhälmen Formelli gewesten organisten nachgelassener wittib suppl. bewilligung einer provision betr. ligt da bis auf weitter anhalten aufgehebt; ligt sambt des capellmaisters bericht unnd der hofcamer relation hernach im December expedirt und daselbst eingethailt."

Gedenkbuch N. 318, f. 427': 1583, Dezember 19, Prag:

„Wilhelmben Formelis nachgelaßner wittib, bewilligten dreyjärigen provision betreffendt .... umb gedachtes ires ehewirts vieljärigen vleißigen dienst willen, die negstvolgenden drey jar ... sechzig gulden reinisch ... als ain provision aus unnsern Behaimbischen renthmaisterambtsgefellen ...

An die Behaimbisch Cammer."

Vgl. weiter Monte, Phil. de.

Fossa, Joann.

E. Nr. 287, f. 241': Juli 1570:

„Joanni de Fossa Bayerischen tenoristen haben Jr Mt. etc. umb das er deren ain meß verehrt, 30 fl. aus gnaden zu geben verordnet."

Vgl. S. 130'.

Fremault, Olivier.

H. Z. A. R. 1556, f. 350:

„Oliferius Fremault .... zu ainem hochzeitlichen ehrclaidt .... neunzehen gulden ...."

E. 240, f. 241': 1559, October.

„Olivier Fremault, Johann Tibergen unnd Martin Hasdael supplication umb ire ausstendige hofclaidung, ist herrn hofzallmaister zu geben zuegestellt."

H. Z. A. R. 1560_2, f. 122:

„Olivieren Fremault, ... in ansehung seiner täglichen dienst, auch seiner großen armuet halben, ... zwainzig gulden."

Galarca, Hieronymus de.

H. Z. A. R. 1590, f. 598:

„Hieronimen de Galarca, Spanischen fraidenmacher oder singer, der vor Jrer Kay. Mt. etc. ain zeit hero etliche kurzweil getrieben .... ainhundert taller ....."

Galleno, Joh. Bapt.

E. 522, f. 251: 1599, Juli:

„Joan Barnitio anlangen, demnach Jr Mt. etc. den caplan Joan Baptista Galenum in irer selbst aigner sachen nach Jtalia abgeferttigt hetten, damit ime Galeno zu diser raiß bessern vorttstellung biß in 3 monat soldt gevolgt werden möchten, ligt da expedirt."

Gallerus, Gabriel.

H. Z. A. R. 1590, f. 622:

„Gabrieln Gallerus altisten, so .... umb dienst angehalten aber nit beykhommen mogen, ... funfzehen gulden ...."

Gaucquier, Alardus.

H. Z. A. R. 1568, 437:

„Alardus Gaucquier, der Röm. Kay. Mt. etc. tenoristen, haben höchsternente Kay. Mt. etc. noch hievor den achten tag January verschines sybenundsechzigisten jars zu derselben cappellmaisterambtsverwalter, innhalt der ordinanz hiebey genedigist furgenommen, und ime von dannen an sein vorgehabte besoldung der monatlichen zwelf gulden noch mit acht gulden gepössert ...."

H. Z. A. R. 1570, f. 351':

„Alardo Gaucgier, ... auf sein ... supplicieren ... fünfundzwainzig gulden reinisch ..."

H. Z. A. R. 1571, f. 413:

„Alardo Gaucquier .... zwainzig gulden reinisch .... umb das er .... ain officium missae mit funf stimen ... presentirt ..."

H. Z. A. R. 1574, f. 492:

„.... Alardusen Gaucquier .... dreissig gulden .... wegen aines .... presentierten gesangs ..."



E. 309, f. 569': 1574, November:

„Alardo du Gauquier tenoristen, so die jungeren erzherzogen in der musica underweisen, seindt aus gn. 50 fl. bewilligt."

H. Z. A. R. 1575, f. 823:

„Alardo Gauquier . . . . funffzig gulden . . . . in erwegung, das er . . . . Mathiaß und Maximilian, erzherzogen zu Oesterreich etc. ain zaitlang in der musica . . . . unnderwiesen . . . ."

E. 313, f. 174: 1575, August:

„Alardo Gauquier aus gn. p. ordinanz 25 fl."

H. Z. A. R. 1575, f. 886:

„Alardussen Gawquier . . . . funffundzwanzig gulden . . . . wegen das er seinen sohn beim studio desto leichter erhalten khönne . . . . ."

E. 339, f. 368: 1578, August:

„Alardi du Gaucquier vicecapelmaisters suppl. per erlassung seines diensts, bezalung seiner ausstandigen besoldung, undt abfertigung, ist dem hofzalmaister sambt des capellmaisters darauf geschriebenen bericht, was ime ausstee, und dergleichen personen zur abfertigung geg. worden, ine berichten zuegestelt worden, ligt wider sambt der hofcamer relation exp. im Septemb."

E. 339, f. 435: 1578, September:

„Alardi du Gaucquier supplicieren, das seinem weibe nach seinem ableiben 50 fl. provision auf leben lang bewilligt werde, ligt da aufgehebt mit beschaidt."

Gedenkbuch N. 132, f. 558: 1578, September 23, Prag:

„Alardi Gauquiers provisionbrief umb järliche 100 fl. auf sein lebenlanng.

. . . . unnser vicecapelmaister . . . Alardus Gauquier, weilenndt Kaiser Maximiliano etc. . . . . auch bißher unns in die zwainzig jar lanng . . . . erzaigt(er dienst). . . . alß wir ine anjezo auf seid . . . . bitten des diennsts mit genaden begeben, ... damit er sich die übrige zeit seines lebens desto baßer halten khünn, ... von dato anzuraitten . . . . . sein lebenlanng . . . ainhundert gulden . . . . auß den gefellen . . . . unnsers vizedombamts in Oesterreich unnder der Enns . . . . Geben Prag, den dreyundzwainzigisten tag Septembris anno etc. im achtundsibenzigisten."

Gedenkbuch N. 132, f. 558': 1578, September 23, Prag:

„Zu verordnen, das Alardo Gauquier sein provision der 100 fl. auß dem Vizdombambt unnder der Enns geraicht werde . . . An die N. O. Camer."

E. 379, f. 106: 1583, März:

„W. Alardt Gaucquiers wittib suppliciren, ihr ihres ehmannes gehabte provision auf lebenlang zue bewilligen, ligt sambt der hofcamer relation da expedirt."

Gedenkbuch N. 144, f. 85': 1583, April 1, Wien:

„Alardi Gauquiers nachgelaßner wittiben soll der hoffzalmaister 50 fl. gnadengelts, inner jarß frisst bezalen.

. . . . Alardi Gauquiers nachgelassenen wittiben . . . anstatt der begerten provision, funfzig gulden rheinisch . . . . inner jars frist aus unnserm hoffzalmaisterambt . . . . bewilliget . . . . . Geben Wienn, den ersten tag Aprilis, anno etc. im dreyunndachzigisten.
An hoffzalmaister."

Genndt, Johann von.

H. Z. A. R. 1566, f. 668:

„Johanni van Genndt, der Röm. Kay. Mt. etc. gewestem capellsinger seligen, haben Jr Mt. etc. noch in zeit seines lebens zwelf gulden als ain genadengelt zu raichen verordnet . . . ."

Gerhardi, Lamprecht.

H. Z. A. R. 1549_1, f. 238:

„Lamprechten Gerhardi . . . . capellnsinger, ... vonwögen seiner mhue als er hievor zu Presburg die edlknaben gelernndt . . . . acht gulden" . . . .

H. Z. A. R. 1554_1, f. 124':

. . . . „Lamprechten Gerhardi . . . capellnsinger . . . . auf sein raiß in das Niderlannd . . . . zwainzig gulden" . . . .



Gedenkbuch, N. 86, f. 370: 1560, September 1, Wien:

„La. Gerhardi provisionbrief jerlichen umb 52 gulden rh. . . . . Lampertum Gerhardi, auf sein . . . . pitten in ansehung seiner zuegestanndnen khranngkhait unnd unns gnuegsamen furgebrachten ursachen, beruertes seines hofdiennsts . . . . erlassen" . . . .

Glaser, Georg.

H. Z. A. R. 1560_2, f. 126':

„Georgen Glaser . . . . in ansehung seiner lang gethanen dienst und damit er sich auch umb sovil dest leichtlicher erhalten muge . . . . zwainzig gulden."

Glaßler, Hanns.

H. Z. A. R. 1571, f. 704:

„Hannser Glaßler, maistersinger . . . sechs gulden . . . . auß gnaden . . ."

Goltzig, Achazius.

E. 283, f. 624: 1569, November:

„Camer in Behaimb schreiben, das sy an w. Ciprian Waldegkh stat, so zu dem grossen orglwerch zu Prag als ain organist besteldt gewest und neulich mit todt abgegangen, Achazien Goldtzig pusauner zu verwaltung desselben tauglichen achten, ligt hie."

Hof-Kammer-Archiv, Böhmen, 3. Febr. 1570: 1570, Febr. 3, Prag:

„Der Camer in Behem, das Achazien Goldtzug organisten zu Praag, sein besoldung wie es der annder gehabt, geraicht werden soll.
An die Behemisch Camer."

. . . . . .

Gedenkbuch N. 313, f. 238: 1570, März 22, Prag:

„Abraham Goltzzüg organisten zu Prag die besoldung wie der vorig gehabt, raichen zu lassen.

Wir haben eurn unns uber Achazien Golzzug organisten in der schloßkhirchen alhie gehorsamistes suppliciеren vom ersten tag . . . Marty . . . . bericht mit gnaden verstannden, unnd haben . . . . ime die besoldung unnd unnderhaltung, wie sy der vorig organist gehabt, von dem achtundzwainzigisten tag Octobris des . . neununndsechzigisten jars angeen, unnd hinfüro also bezallen zulassen . . . . bewilligt . . . . Geben Prag, den zwenunndzwainzigisten Marty anito etc. im sibenzigisten.
An die Behemischen Camer."

Gonse, Benedict.

H. Z. A. R. 1581, f. 490':

„Benedicten Gonsce . . . ainhundert gulden . . . . in ansehung seiner langwierigen dienst willen . . . ."

E. 411, f. 374': 1587, Dezember:

„Philippi de Monte und Egidy Plovier suppl. umb bezallung w. Benedicten Gonsen auf das salzampt zu Wien verwißnen ausstandes, ist dem salzamptsman eingeschlossen worden."

R. 418, f. 352': 1587, Dezember 8:

„Der salzambtman zue Wienn solle darauf bedacht sein, damit weillendt Benedicten Gonß die dahin verwießene 150 fl. rh. zue handen Jrer Mt. etc. capelmeister Phillipen de Monte unnd Egidien Plovier als verordneten testaments executoren erlegt werden."

Goßwinus, Anthonius.

H. Z. A. R. 1574, f. 555:

„Anthonio Goßwino, deß herzogen von Bayern musico . . . . . dreissig gulden . . . in ansehung, das er Jhrer Mt. etc. zwo componierte meß . . . . dediciert . . ."

H. Z. A. R. 1576, f. 626:

„Anthonio Goßwino, des herzogen aus Bairen altisten, ... in ansehung seiner Jrer Mt. etc. dedicierten componirten möß . . . . . dreißig gulden . . . ."

H. Z. A. R. 1582, f. 379':

„Anthonien Goßwino . . . . dreißig gulden . . . wegen ainer Jr Mt. etc. presentierten und componirten meß . . . ."

H. Z. A. R. 1594, f. 420':

„Anthonien Goswinns, ... Ernsten erzherzogen zue Oesterreich etc. capelmaistern . . . sibenzig gulden . . . ."



Grabmer, Michael.

H. Z. A. R. 1574, f. 510:

„Michaelln Grabmer . . . . gewesten capelnsingerkhnaben . . . . zwainzig gulden . . . . in erwegung seiner erwißnen dienst, unnd weil er anjezo verrer dienst zu suechen in Jtaliam zeucht."

Graff, Magnus.

H. Z. A. R. 1590, f. 591':

„Magnus Graffen bassisten und Hansen Ostermair tenoristen, so . . . . umb dienst angehaltten aber dißmal nit auffgenommen werden khönnen, . . . vierundzwainzig gulden. . ."

Gravendorffer, Hanns.

H. Z. A. R. 1543, f. 109:

„Hannsen Gravendorfer . . . organist . . . . zu ainem eerklaidt . . . ainundvierzig gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1544, f. 82':

„Hannsen Gravendorffer . . . . organist . . . . aus gnaden zu ainem eerclait . . . . ainundvierzig gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1544, f. 85:

„Hannsen Gravendorffer . . . . fur etlich eerclaider, die ime bisher ausgestanden . . . . ainhundert ain gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1544, f. 92:

„Hannsen Gravendorffer . . . . zu bezallung aines newen regall, so er auf der Khn. Mt. bevelch machen lassen, geben unnd zuegestellt zu Prag . . . . dreyundvierzig gulden reinisch . . ."

H. Z. A. R. 1544, f. 93:

„Vorbemelten Gravendorffer zu bezallung der ausgaben . . . . vonwegen zwaier instrument . . . . von Wien gen Prag gebracht . . . . neunundzwainzig gulden reinisch."

H. Z. A. R. 1545, f. 77:

„Hannsen Gravendorfer . . . . in ansehung seiner lanngheer gehabten schwachait . . . . funfzig gulden reinisch."

Grazer, Georg.

H. Z. A. R. 1574, f. 529:

„Georgio Graser, bassisten . . . . zwölff gulden . . . . zu ainer zerung, weyl er bey Jrer Mt. etc. mit diensten nit undterkhumen khunden . . . ."

Greco, Anthonius.

H. Z. A. R. 1571, f. 699:

„Anthonien Greco, welcher . . . . etliche muteten unnd ein meß presentiert . . . . dreissig gulden . . . . auß gnaden . . . ."

Guise, Matern.

E. 599, f. 80: 1607, März:

„Hofzalmaisters bericht, waz Jhrer Mt. hofcaplan Matern Guißn an besoldung, klaidergelt und newen jar hinderstellig, ligt da."

Vgl. Dr. A. Koczirz, S. 295.

Habereyner, Math.

Gedenkbuch N. 332, f. 328: 1617, April 28, Prag:

„Die Beheimische Cammer solle verordnen, damit Jhrer Maytt. capellentenoristen Mattheen Habereiner jährlich 100 thaler provision auf lebenlang, aus denen zur probstey Leütmeriz gehörigen einkomen und geföllen vorbehaltenenen 200 thaler zu Jhrer Maytt. eignen disposition, ordentlich gereicht und bezahlt werden." . . .

Haberl, Jacob.

Hofkammer-Archiv, N.-Oe. Herrschaftsakten, Fasz. W. 23/2:

1612

„Abraittung, Jacoben Haberl gewesten capelnaltisten seeligen, besoldungs ausstandt betr.". .

Hahn, Georg.

H. Z. A. R. 1574, f. 506:

„Georgen Hahn . . . . capelnsingerkhnabens, Jacoben Hanns vattern, ... zwainzig gulden . . . . in erwegung, das er zu gemeldten seinen sohn so weith hieheer geraist, unnd seinen andern sohn mitgebracht . . .“

Han, Heinrich.

H. Z. A. R. 1571, f. 515′:

„Hainrichen Han, wellicher yezo bey der Khay. Mt. etc. umb ainen altistenplaz angehalten, ... weil . . . derzeit mit dergleichen personen genuegsamblichen versehen aus genaden zehen gulden reinisch . . . .“

H. Z. A. R. 1575, f. 835′:

„Hainrichen Han, altisten . . . . . funffundzwanzig gulden . . . wegen das er . . . umb ain plaz in derselben capeln angehalten, Jhr Mt. etc. . . . . mit dergleichen personen versehen gewesen . . .“

Harlin, Jacob.

H. Z. A. R. 1571, f. 518:

„Jacoben Harlin, ... erzherzogen Carls zue Oesterreich capelntenoristen . . . . funffundzwainzig gulden . . . . in erwegung, das er noch hievor . . . . Khayser Ferdinanden . . . . gedient unnd anjezo auf seiner raiß beraubt worden . . . .“

(Fortsetzung folgt.)

Exzerpte aus der Raudnitzer Textbücher-sammlung.

Von Dr. Paul Nettl.

Anläßlich einer gelegentlichen Durchsicht der fürstl. Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz stieß ich auf einige Textbücher, die für die Geschichte der italienischen Oper (Theater) in Wien nicht ohne Bedeutung zu sein scheinen. Der größte Teil dieser Textbücher ist freilich in Weilens „Zur Wiener Theatergeschichte" (Wien 1901) aufgenommen. Im Nachfolgenden notiere ich nur jene Textbücher, aus denen sich teils Ergänzungen teils Berichtigungen des genannten Weilenschen Werkes ergaben:

Gli amori piacevoli d'Ergasto. Favoletta per musica da recitarsi per comando della Sac. Cesarea Mta. di Leopoldo Imperatore, composta da Amelio Amalteo. Wien Cosmer. 1661.

La Germania esultante. Festa a cavalli. Aufgeführt im Garten der Favorita zu Ehren des Geburtstages der Kaiserin Margaretha am 12. Juli 1667. Die szenische Zusammenstellung stammte von Francesco Sbarra. Textbuch Fol. mit Kupfern Wien 1667 (Cosmerovio). Am Roßballett nahm eine Anzahl von Herren des österreichischen Hochadels teil. Die Musik hiezu schrieb Johann Heinrich Schmelzer. Die musik. Besetzung ähnlich der „Contesa dell aria e dell' acqua", war eine besonders starke (... e rivorite con strepitosa armonia da un pienissimo concerto di Timpani e Trombe ...). Die Musik hiezu ist uns erhalten. (Cod. 16583 der H. B.)

La Galatea, favola pastorale per musica von P. A. Ziani, Text von Draghi, Weilen Nr. 30. Das Raudnitzer Textbuch stammt aus dem Jahre 1667 und wurde demzufolge die Oper in diesem Jahre wiederholt (Uraufführung 1660).

Il Ciro, Vendicatore di se stesso. Drama per musica. Aufgeführt zu Ehren des Geburtstages der Kaiserin Eleonora, Musik von Draghi, Text von Teofilo. Die Ballettmusik von Johann Heinrich Schmelzer. Textbuch Wien 1668 Cosmerov.

Folgende spanische Übersetzungen von Juan Silvestre Salva, die Weilen nicht kennt, besitzt die Raudnitzer Sammlung:

Aun vencido, vence amor. Draghi, Ximenes 1669. Weilen 87. (Original.)

Apolo Burlado. Draghi, Sances 1669, Weilen 85.

Perseo vittorioso. Draghi, Amalteo 1669, Weilen 90.

Iphis Griega. Draghi, Minato 1670, Weilen 93.

Penelope. Draghi, Minato 1670, Weilen 95.

La prosperidad da Elio Seyano. Draghi, Minato 1670, Weilen 96.

Die Laterne des Diogenes (Draghi, Minato 1674)) Weilen 126: Das Raudnitzer Exemplar ist deswegen nicht uninteressant für den Historiker, weil die letzte Seite des Buches folgende, von einer zeitgenössischen Hand geschriebene "vera clavis Personarum" enthält:[1])

Diogene: Il Nicolo Minati Poeta.
Dario: Il Re di Francia.

---

[1]) Dieser Schlüssel bestätigt die Angabe Rinks, des Biographen Kaiser Leopolds, der S. 88 seines Werkes sagt:

„Die andere gemahlin des Kaysers, Claudia Felicitas, bediente sich je zuweilen der gelegenheit, in den opern, eine und andere erinnerung an dem hofe zu thun, wie dann absonderlich eine so den titul führet, La Lanterna di Diogene, bekannt ist, worinnen Diogenes dem gantzen hofe seine fehler vorrückte und dem Kayser selbst unter der gestalt des Alesandri sagte daß er aus allzu milder gnade, nicht ohne schaden des gemeinen wesens die laster nicht genug bestraffte."



Antigene (persischer Fürst in griechischer Verkleidung): Il Grenonvilla Inviato di Francia.
Statira: L'Imperadrice Eleonora.
Siroe: La contessa Harrach.
Efestione: Il prencipe di Lobkowitz.
Parmenione: Il prencipe di Svarzenberg.
Crateio: Il prencipe di Ditrichstein a'quell tempo Cameriero maggiore, e d'ora Maggiordomo Maggiore.
Filota: Il Cancelliere Hocher.
Chalestre. Monsignor Albizi Nunzio Apostolico } Darius,
Dinno: L'Ambasciadore di Venezia } Beamte.
Onniade: Il cameriero maggiore prencipe Dietrichstein a'quell tempo Cavalliero maggiore.
Due Rustici: Li Crollanza e Bartolatti.[1])
Limo discepulo goffo di Diogene. Il Cicolinc.[2])
Philippo, medico d'Alessandro. Il medico Pozzio.

vom Diogenes beobachtete Personen {
Pleusippo. L'Elettore di Brandeburgo.
Parmenide: Il conte Segismondo Dietrichstein.
Euritide: Il conte Francesco Agostino di Waldstein.
Ermione: Il Chiaromanni, residente di Fiorenze.
Mileno: L'Elettore di Baviera.
Serite: Il presidente della Camera, Ziuzendorf.

None filosofi Ginosolisti (Neun Weltweisen): Gli Unghheri.
Calane filosofo: L'Elettore di Treviri.
Lisimaco: L'Elettore di Colunia.
Cassandro: Il vescovo di Münster.
Soldato che porta l'acqua al Alessandro: L'Elettore di Sassonia.
L'Eufrate: Il Rheno.
Babylonia: L'Alsazia.
Gracia: L'Imperio.
Persia: La Francia.
Saba: L'Ungaria.
Trazia: La Suezia.
Cappodocia: La Spagna.
Egitto: L'Inglittera.

Von den anderen, nicht auf die Wiener Theatergeschichte bezüglichen (es handelt sich hauptsächlich um Münchner, Regensburger, Dresdener und Cölner Opernaufführungen) erwähne ich nur:

A n t i c o. Drama per mus. Aufgeführt zu Kremsier im Jahre 1729 zu Ehren des Namenstages des Kardinals Wolfgang Hannibal von Schrattenbach, Erzbischof von Olmütz. Text von Zeno, Musik von Wenzel G u r e t z k i. Textbuch bei Swoboda in Brünn.

Über ein interessantes Textbuch zu einem Prager Universitätsspiel aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, zu dem Johann Dismas Zelenka die Musik schrieb, berichte ich an anderer Stelle.

---

[1]) Hofhandelsleute in Wien.
[2]) Francesco Cicolini = Hofkurier.



DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH

unter Leitung von **Guido Adler.**

Mitgliedsbeitrag für ein Jahr K 20.— = Mk. 17.—. Satzungen durch Artaria & Co., Wien, I., Kohlmarkt 9, und durch Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Einzelbände zu entsprechend erhöhten Preisen durch alle Buch- und Musikhandlungen.

1. Jahrgang 1894.
1. Band: FUX, JOH. JOSEF, Messen.
2. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium I.

2. Jahrgang 1895.
3. Band: FUX, JOH. JOSEF, Motetten I.
4. Band: MUFFAT, GEORG, Florilegium II.

3. Jahrgang 1896.
5. Band: STADLMAYER, JOHANN, Hymnen.
6. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" I.

4. Jahrgang 1897.
7. Band: MUFFAT, GOTTLIEB, Componimenti por il cembalo.
8. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke I.
9. Band: CESTI, M. A., „Il Pomo d'oro" II.

5. Jahrgang 1898.
10. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus I.
11. Band: BIBER, H., Violinsonaten 1681.

6. Jahrgang 1899.
12. Band: GALLUS (Handl), J., Opus musicum I.
13. Band: FROBERGER, J. J., Klavierwerke II.

7. Jahrgang 1900.
14/15. Band: TRIENTER CODICES I.

8. Jahrgang 1901.
16. Band: HAMMERSCHMIDT, A., Dialogi I.
17. Band: PACHELBEL, JOHANN, Werke für Orgel oder Klavier.

9. Jahrgang 1902.
18. Band: OSW. v. WOLKENSTEIN, Lieder.
19. Band: FUX, J. J., Instrumentalwerke I.

10. Jahrgang 1903.
20. Band: BENEVOLI, ORAZIO, Festmesse und Hymnus.
21. Band: FROBERGER, J. J., Orgel- und Klavierwerke III.

11. Jahrgang 1904.
22. Band: TRIENTER CODICES II.
23. Band: MUFFAT, GEORG, Concerti grossi I.

12. Jahrgang 1905.
24. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum II.
25. Band: BIBER, H., Violinsonaten II.

13. Jahrgang 1906.
26. Band: CALDARA, A., Messen und Motetten.
27. Band: Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

14. Jahrgang 1907.
28. Band: ISAAK, H., Lieder und Instrumentalsätze.
29. Band: HAYDN, MICHAEL, Instrumentalwerke.

15. Jahrgang 1908.
30. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum III.
31. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 I.

16. Jahrgang 1909.
32. Band: ISAAK, H., Choralis Constantinus II.
33. Band: ALBRECHTSBERGER, J. G., Instrumentalwerke.

17. Jahrgang 1910.
34/35. Band: FUX, J. J., „Costanza e fortezza".

18. Jahrgang 1911.
36. Band: UMLAUF, J., Die Bergknappen.
37. Band: Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert.

19. Jahrgang 1912.
38. Band: TRIENTER CODICES III.
39. Band: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 II.

20. Jahrgang 1913.
40. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum IV.
41. Band: Gesänge von Frauenlob, Reinmar v. Zweter und Alexander.

21. Jahrgang 1914.
42—44. Band: GASSMANN, FL. L., „La contessina" (Die junge Gräfin).

22. Jahrgang 1915.
45. Band: HAYDN, MICHAEL, Drei Messen.

23. Jahrgang 1916.
46. Band: DRAGHI, ANTONIO, Kirchenwerke.
47. Band: FUX, J. J., „Concentus Instrumentalis" (Ouverturen, Sinfonien, Serenade).

24. Jahrgang 1917.
48. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum V.

25. Jahrgang 1918.
49. Band: BIBER, H. F., Missa St. Henrici; SCHMELZER, H., Missa nuptialis; KERRL, J. K., Missa cujus toni und Missa a 3 cori.
50. Band: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720.

26. Jahrgang 1919.
51/52. Band: HANDL (Gallus), J., Opus musicum VI. (Schluß).

27. Jahrgang 1920.
53. Band: TRIENTER CODICES IV.
54. Band: DAS WIENER LIED VON 1778—1791.

SERIE II.

Ausgewählte Werke von Chr. W. Gluck.

I. Band (in der Gesamtfolge der „Denkmäler" Band 44a): **Orfeo ed Euridice.** Partitur nach dem Original von 1762 mit neuer deutscher Übersetzung und ausgesetztem Basso Continuo.

Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Erster Band: E. WELLESZ: Cavalli und der Stil der venezianischen Oper v. 1640—1660; M. NEUHAUS: Antonio Draghi; E. KURTH: Die Jugendopern Glucks bis Orfeo; A. KOCZIRZ: Exzerpt. aus den Hofmusikakten des Wiener Hofkammerarchivs.

Zweiter Band: R. v. FICKER: Beiträge zur Chromatik des 14.—16. Jahrhunderts; G. DONATH und R. HAAS: Fl. L. Gassmann als Opernkomponist; L. RIEDINGER: Dittersdorf als Opernkomponist.

Dritter Band: A. M. KLAFSKY: Michael Haydn als Kirchenkomponist; W. FISCHER: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils.

Vierter Band: G. ADLER: Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; H. RIETSCH: Der „Concentus" von J. J. Fux; H. GÁL: Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven; A. KOCZIRZ: Zur Lebensgeschichte Alexander de Poglietti s; F. WALDNER: Zwei Inventarien aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Fünfter Band: Verzeichnis der Publikationen der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 1893—1918; G. ADLER: Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich"; H. KRETZSCHMER: Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich; W. FISCHER: Zur Kennzeichnung der mehrstimmigen Setzweise um 1500; P. PISK: Das Parodieverfahren in den Messen von Jacobus Gallus; A. KOCZIRZ: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720; I. POLLAK-SCHLAFFENBERG: Die Wiener Liedmusik von 1778—1789.

Sechster Band: E. WELLESZ: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (I).

Siebenter Band: R. FICKER: Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen; A. OREL: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert; A. SMIJERS: Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619 (II); P. NETTL: Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung.

Register zu den ersten 20 Jahrgängen. (Auch separat zu beziehen.)

Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G., Wien.

